



नेशनल पब्लिशिंग हाउस
नयी दिल्ली-११०००२

कला विबोद

संपादक
अशोक वाजपेयी

नेशनल पब्लिशिंग हाउस

२३ दरियागज, नयी दिल्ली ११०००२

बालाए

बोबा रास्ता, जयपुर

३४, नेताजी सुभाष मार्ग, इलाहाबाद ३

मूल्य : ₹५००

नेशनल पब्लिशिंग हाउस, नयी दिल्ली ११०००२ द्वारा प्रकाशित / प्रथम संस्करण १९८२ /
सरस्वती प्रिंटिंग प्रेस मौजपुर दिल्ली ११००१३ में मुद्रित : [35 9 12-282/IN]

KALA VINOD (Interviews) edited by Ashok Vajpayee

Price Rs 35 00

Purchased with the assistance of
the Govt of India under the
Scheme of Financial Assistance
to voluntary Educational Organ-
isations Working/Public Libraries
in the year ५९१/१९८३

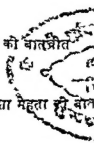
हिंदी में आलोचना साहित्य पर कुछ इस तरह एकाग्र है कि ललित कला, संगीत आदि पर गंभीर सामग्री प्रायः दुर्लभ है। रंगमंच के क्षेत्र में अलवृत्ता आलोचना ने कुछ महत्वपूर्ण प्रयत्न किया है। पर कुल मिलाकर स्थिति ऐसी है कि औपचारिक चिंतन विश्लेषण बहुत कम है, और अनौपचारिक सामग्री भी। आलोचना द्वैमासिक 'पूर्वग्रह' हिंदी की संभवतः पहली ऐसी पत्रिका रही है जिसने सांस्कृतिक साक्षरता को साहित्य के अलावा अन्य कलाओं के क्षेत्र में भी जिम्मेदारी और गंभीरता के साथ व्याप्त करने का यत्न किया है। निरीधारणाओं और मात्र प्रवृत्तियों के विश्लेषण में उलझी आलोचना-दृष्टि को 'पूर्वग्रह' ने यथासंभव कृति और कृतिकारों पर केंद्रित करने पर विशेष बल दिया। इस सिलसिले में अनेक चित्रकारों, संगीतकारों आदि पर विशेषांक प्रकाशित हुए हैं। इनमें प्रकाशित सामग्री का एक चयन इस संकलन में प्रस्तुत है। इसमें श्री जे० स्वामीनाथन् और श्री रामकुमार जैसे चित्रकारों के साथ युवा चित्रकार श्री विवान सुंदरम्, आज संगीत परिदृश्य में सुप्रतिष्ठित और सक्रिय श्री कुमार गंधर्व और श्रीमती किशोरी अमोनकर, देश के दो प्रख्यात रंगमंचियों श्री ब० व० कारत और श्री सत्यदेव दुबे से बातचीत शामिल है। अमरीकी कला विचारक श्री हैरल्ड रोजेनबर्ग ने अपनी मृत्यु के कुछ महीने पहले जो एक लंबा इंटरव्यू दिया था उसका एक छोटा सस्वरण और फ्रेंच लेखक और दार्शनिक श्री ज्यां पॉल सार्त्र का इंटरव्यू भी इस पुस्तक में शामिल हैं। सार्त्र ने संगीत जैसे विषय पर इससे पहले कुछ नहीं कहा था और यह इंटरव्यू उनकी मृत्यु के कुछ समय पहले ही प्रकाशित हुआ था।

क्रम

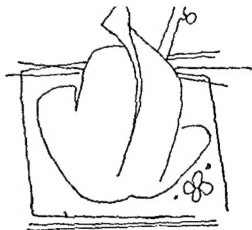
सगीत का नया सौदयशास्त्र	१
कुमार गधर्व से अशोक वाजपेयी, रमेशचन्द्र शाह, राहुल बारपुते और मंगलेश डबराल की बातचीत	
सत्य से आशिक साक्षात्कार	३५
किंगोरी अमानकर से मृणाल पाडे की बातचीत	
अथध्वनि और स्वरलिपि	४५
ज्या पार मात्र से लूसिया मेलमा की बातचीत	
लाल रंग भी उदाम हो सकता है	५६
रामकुमार से प्रयाग शुक्ल की बातचीत	
कैनवास पर ऊर्जापुज	७६
रजा से प्रयाग शुक्ल की बातचीत	
मनुष्य का मनुष्य से एक सबोधन	६३
जे० स्वामीनाथन् से प्रयाग शुक्ल की बातचीत	
इतिहास का तीव्र बोध	१११
विवान सुदरम से हय प्रभु की बातचीत	
कला क्या है ?	१२६
हेरल्ड रोजेनबग से मेलबिल एन्स० द्यूमिन की बातचीत	
व्यक्ति व्याकरण की खोज	१४५
सत्यदेव दुवे से शंकर शेख की बातचीत	
भारतीय रंगमंच की खोज	१६३
ब० ब० वारत से आशा मेहता की बात	

409

1983



782
1983



संगीत का नया सौंदर्यशास्त्र

मार गणर्व से जगोव वाजपेयी, रमेशचंद्र ग्राह
राहुल बारपुते और मणवेश डग्राल की बातचीत

कुमार गधव ने अपनी अद्वितीय उत्पत्ता और मृज्जातमा प्रयोगशीलता के जरिये हिंदुस्तानी संगीत का नयी ममृद्धि प्रदान की है। यह भी कहा जा सकता है कि संगीत के इतिहास में एक अदम्य उत्प्लाव आपने ला रखा गया है।

कुमार गधव का पूरा नाम शिवपुत्र सिद्धरामया कोमकाजी है। आप अनेक घराना के देवाम में रह रहे हैं। गालरी लोग संगीत, श्रुति संगीत तथा बलीर, मूर, मीरा के पदा का उत्कृष्ट गायन प्रमुद और संगीत रमिता समाज में रच-बस सा गया है। मध्यप्रदेश शासन की ओर से मध्यप्रदेश कला परिषद् द्वारा उत्सव ७३ में, राजकीय संगीत नाट्य अकादमी द्वारा राष्ट्रीय पुरस्कार और भारता नामन द्वारा पद्मभूषण से आपकी ममय ममय पर सम्मानित भी किया गया।

आपके गायन के अनेक रिकार्ड प्रकाशित हो चुके हैं। एक पुस्तक अनुपराग विलास भी आपने लिखी है। आपने गायन का व्यक्तित्व पर केंद्रित पूर्वग्रह का एक पूरा अव भी प्रकाशित हुआ है। देश की ऐसी कोई महत्वपूर्ण संगीत सभा न होगी जिसमें कुमार जी का गायन के लिए निमंत्रित कर सम्मान न अर्जित किया हो। इन दिनों आप मध्यप्रदेश शासन के मस्ति मलाहवार मंडप के उपाध्यक्ष हैं।



अशोक वाजपेयी इस समय के समय में विवादास्पद सस्ति कर्मी हैं। उनके पहले जन्मिता सकलन गहर अब भी सनावना है और आलोचनात्मक अध्ययन के सकलन फिलहाल ने नयी बहम के सिलमिला की शुरू किया। उनके द्वारा संपादित अनियतकालिक समवेत, पद्म युवा कवियों की रचनाओं के त्रिभुज पहले सकलनों की मीरीज—पहचान और साहित्य और कलाओं के आलोचना द्वैमासिक—पूर्वग्रह ने भी हिंदी साहित्य ससार का ध्यान अपनी ओर खींचा है। पूर्व में पूर्वग्रह में संगीत महत्वपूर्ण समीक्षाओं का एक चयन तीसरा साक्य भी प्रकाशित हुआ है।

फिलहाल के भोपाल रह रहे हैं और मध्यप्रदेश शासन सस्ति तथा सूचना प्रकाशन विभाग के विशेष मचिव हैं। साथ ही मध्यप्रदेश कला परिषद् के मचिव और उस्ताद अलाउद्दीन का संगीत अकादमी के मालन पद की जिम्मेदारी भी निभा रहे हैं।

रमेशचंद्र शाह महत्वपूर्ण कवि-कथाकार-आलोचक। 'छायावाद की प्रासंगिकता', 'समानांतर (आलोचनात्मक विषय सकलन)', 'कछुआ की पीठ पर', 'हरीशचंद्र आओ (कविता सकलन)', 'जगल में आग' (कहानी सकलन) और 'मारा जाई खुमरो (नाटक) प्रकाशित।

राहुल बारपुते मुखिया का कला समीक्षक। हिंदी और मराठी दोनों भाषाओं के प्रमुख पत्रों में समय समय पर संगीत, नृत्य, नाटक और चित्रकला पर विचारों के संगीत समीक्षाएं प्रकाशित हुई हैं। संगीतकार उस्ताद अलाउद्दीन का की आत्मकथा और चित्रकार देवदत्त जयशंकर जोशी पर आपने दो मोनोग्राफ भी तैयार किए हैं।

आपने इंदौर में प्रकाशित दैनिक नई दुनिया का संपादन भी किया है। इन दिनों आप मध्यप्रदेश शासन के मस्ति सलाहकार मंडल के सदस्य और मध्यप्रदेश कला परिषद् के उपाध्यक्ष हैं।

मंगलेश डबराल अग्रणी युवा कवि। कुछ समय पूर्वग्रह में बतौर सह-संपादक रहे। इन दिनों अमृत प्रभात के संपादकीय विभाग में।

वह बारिश का दिन न होता तब भी कुमार गंधर्व के देवासस्थित 'भानुकुल' में—जहाँ बातचीत हुई—वही बहुत धीमा, कोमल-सा अधेरा, बल्कि बहुत धीमा-कोमल उजाला होता। और वह स्निग्ध सी शांति भी होती जिसका कुमार गंधर्व के संगीत से अवश्य एक संबंध है। चारों तरफ अनेक तरह की वनस्पतियाँ से घिरे उनके घर में आँखों को दिखने और चुभने वाली सपनता बिल्कुल नहीं है—वहाँ संगीतज्ञ की हवेली जैसा कोई वशागत वातावरण भी नहीं है और न वैसी चमकीली भव्यता है जैसी अंतर्राष्ट्रीय ख्याति प्राप्ति के बाद अक्सर भारतीय संगीतज्ञों के यहाँ पाई जाती है। बहुत करीने से रखे गए तानपुरो, तबलो—जिसमें से बाँयें का उपयोग कुमार गंधर्व कुहनी टेकने के लिए करते हैं—और एक 'सामान्य जीवन' को जतलाने वाली चीजों के उस घर में एक ऐसी सौम्यता है और वह इतनी आत्मीय है कि एकाएक वहाँ रहने की इच्छा होने लगती है। बातचीत में शरीर एक व्यक्ति को पहली बार में ही वह बहुत परिचित घर लगा जैसे वह कई बार वहाँ आया हो।

इस पूर्व निर्धारित बातचीत के लिए कुमार गंधर्व प्रश्नकर्ताओं की प्रतीक्षा में थे। अधिकतर सवाल पहले तैयार कर लिए गए थे, लेकिन करीब पाँच घण्टे की बातचीत में कुछ पूरक या नये प्रश्न भी पैदा हुए और कई जगह बातचीत बहस में भी बदलने लगी। ऐसे स्थला को विस्तार भय और बातचीत का स्वरूप बनाए रखने की दृष्टि से निकाल दिया गया है। कुमार गंधर्व शायद कानून भापी होने के कारण हिंदी बहुत तेजी से बोलते हैं, मराठी-भाषी होने के कारण मराठी शब्दों का भी बहुधा उपयोग करते हैं और उनकी हिंदी सुनना तो दिलचस्प है ही, जो वाक्यांशों में बटी होती है और अक्सर वह वाक्यों को आधा कहकर अपना भगिमाओ या चुप्पी से उन्हें पूरा कर देते हैं। बात करने का यह लहजा स्वाभाविक रूप से इस आलेख में नहीं जा सका है, और कई महत्वपूर्ण बातें इस विवशता के चलते काट देने पड़ी हैं, लेकिन काफी संपादन

करते हुए भी यह ध्यान रखा गया है कि कुमार गंधर्व का वातचीत का वह ढंग घुघला भले ही हो, एवदम गायब न हो जाए।



आपकी कल्पनाशीलता और प्रयोगों से गायन में एक अदभुत बदलाव आया है और शास्त्रीय संगीत यह नहीं रह गया है जसा कि पहले था या आपके बिना होता। संगीत के इतिहास में आया यह मोड़ बहुत बड़ी घटना है। शास्त्रीय संगीत का जो एक पारंपरिक ढांचा औरों के यहां है, आपके यहां यह बहुत बदला है। कई नये तत्त्व—ऐसे जो औरों के यहां नहीं हैं, आपके यहां हैं। जो एक प्रत्याशित संगीत है, जिसकी आज

नहीं ऐसा है कि कारण क्या है। कोई भी प्रयोगशील कलाकार उस क्षेत्र में पहले का जितना ज्ञान होता है उसे हासिल किए बिना कुछ कर नहीं सकता। शास्त्रीय संगीत में खास करके। हम कोई फिल्म के संगीत निर्देशक तो हैं नहीं कि धुन बनाई और चले गए। संगीत शास्त्र में तो कुछ बदल हो नहीं सकता। और मेरे बिना, इस प्रकार का मैं नहीं गाता तो संगीत अधूरा रहता यह बात अलग है। मेरी जगह दूसरा कोई होता। सब लोग का प्रश्न है कि कुमार का संगीत अलग क्यों लगता है। विचार तो उसके पीछे है ही, मगर क्या विचार है? खाना वही है पदार्थ भी वही हैं पर कुछ अलग मजा आ रहा है लोग को। इसलिए टीका भी होती है। अभी तक किसी संगीतकार के ऊपर इतनी बड़ी टीका नहीं हुई। विरुद्ध भी लिखा गया है और पागलपन जैसा भी लिखा गया है। और कवि लोगो ने कविताएं भी लिखी है। कुमार गंधर्व पर लिखे बिना उनको मजा ही नहीं आता।

तो संगीत में विचार—यही मैं अलग होता हूँ। रियाजी गाना अलग चीज है। कला में सिर्फ रियाज का कोई स्थान नहीं है। एक तरफ तो संगीत को कला कहने का और फिर रियाज लगाने का उसके पीछे, जैसे डड-बडक निकालते हैं—रियाज का मतलब अपने यहां ऐसा ही है। कुछ सीमा तक किसी कला को शिक्षण के लिए व्याख्या के हिसाब से उसको बाध के रख देते हैं कि उसे समझा सकें। राग सिखाने को आसान है। राग का रूप जब विद्यार्थियों को सिखाने लगते हैं तो फौरन उसको उसकी स्वरावली आ जाए और चार पांच गाने आ जाए तो उसे राग आ गया ऐसा हम लोग समझते हैं। पर अभी ठुमरी का कोई शास्त्र नहीं हुआ है यानी शास्त्रीय संगीतकार को ठुमरी गाना आए, ऐसा नहीं। उसकी रचना, भावभूमि ही अलग है। इसलिए अच्छे-

अच्छे गवईये लोग भी ठुमरी गा नहीं सकते । वे उस मूड में जा ही नहीं सकते, क्योंकि मिलाने वाला काई नहीं होता और तालों का भी बधन नहीं और बराबर उसमें रूप बनना चाहिए । शास्त्रीय संगीत में क्या है कि राग से पहले रूप है, ताल का रूप है । बिना कुछ करे स्वाभाविक जाकार आ जाता है । ठुमरी आपको गाना नहीं आएगा तो रूप ही नहीं आएगा ।

आपने अभी कहा कि विचार के कारण आपके संगीत में या कि आपके संगीत के जायके में अंतर आया है । इसे कुछ स्पष्ट करें ।

मैं दूसर क्यों मुड़ा । जो चालू संगीत है मैं भी उन्ने गाता था । यह उस वक्त की बात है, जम मेरी यानी मेरी दूकान काफी चल रही थी । कोई कमतरी मुझे नहीं थी । पर फम गया उसमें । आनंद नहीं व्यक्त हो रहा था । लोग गाते हैं, जरूर अच्छा गाते हैं, अपन भी गाते हैं । ऐसा कैसे चलेगा ? राग संगीत में रस और भाव बहुत मुश्किल बात है, क्योंकि यह बधनयुक्त संगीत है । राग संगीत में बधन ही बधन है । अभी जितना संगीत अच्छा बुग जो भी चला आ रहा है, वे सब गायक व्याकरण में अटके हुए लोग थे । यह उन पर बोझ है, उसमें स वे बाहर नहीं निकले । ऐसा मुझे महसूस हुआ । तो जिन-जिनका मैंने सुना, वे एक ढंग की आवाज निकालकर गाने वाले थे । एक प्रकार की आवाज आप निकालेंगे तो दूसरा भाव कैसे व्यक्त करेंगे ? ठीक बात है न ? कोई टीका टिप्पणी की बात नहीं है मैं व्याख्या भर कर रहा हूँ । अब जैसे कृष्णराव शंकर पंडित की आवाज आपने सुनी । वह गाना जरूर होगा, अच्छा संगीत होगा, हम आप बैठके सुनेंगे । अच्छा लगना न लगना बात अलग है । मगर उसमें क्या रस निष्पत्ति होती है, बतलाइए ? उसमें रस की वह बात करेंगे खूब बड़ी-बड़ी, मगर आवाज क्या निकल रही है ? अब्दुल करीम खा साहब का जिक्र निकला था, गाना बहुत सुंदर, बहुत ही सुंदर आवाज, मगर रस कहा है ? सभी संगीत उनका एक ही रस में होना था । और भी नाम ले सकता हूँ मैं । किसी का भी गाना सुनने के बाद अपने को मजा आया मगर उसके अलावा ? एक प्रकार की आवाज आपकी निकल रही है तो आप एक ही ढंग में कुछ कह सकते हैं भले ही आपकी बहुत इच्छा हो यह व्यक्त करने की, यह व्यक्त करने की । आप उसमें हरकतें खूब करेंगे । तानें लेंगे, लयकारी करेंगे । आवाज को अच्छी तरह स लगाएंगे । आगे निकलेगा नहीं । फैयाज खा साहब की आवाज वैसी निकलने के बाद आपको कुछ करने की जरूरत नहीं है, आप वैसा ही गाएंगे । यह आवाज का सिद्धांत है । वैसी आवाज निकालने के बाद उसमें वही चीज निकलेगी, दूसरी कुछ निकल नहीं सकती ।—और इससे सिवा भी जब मुझे समझ नहीं थी तब भी मैं जो राग गाता था, सही गाता

था। बचपन की बात है, लोग आश्चर्य में रहते थे कि ऐसा बँसा गाता है यह लड़का। मैं रिवाज से सुनने भी जो गाता था—रिवाज भी छोटे बने थे उस जमाने में—तो मैं उस १५ सेबेंड नहीं गाता था, उसकी नकल नहीं करता था वह मुझे आ जाता था।

तो, अब्दुल करीम सा साहब का गाना लोग ने सुना। फैयाज सा साहब का भी सुना। और अच्छी तरह से सुना। बहुत महान् था। अभी हम वहाँ नहीं पीढ़ी को कि फैयाज सा साहब का जब अच्छा गाना होता था तो लोग राने लगते थे। इतनी राख आवाज में गाना जोर लोग रोते थे। आज यह उनको झूठ लगेगा। वह भाव व्यक्त करने का रावाल है। उनको मायता थी। राग-सगीत में आवाज आखिर में गौण है। वह क्या कहता है, इगवा रावाल है। और उसमें उसकी आवाज अच्छी निकले तो बहुत ही सुंदर है।

अब्दुल करीम सा साहब और बेसरबाई का नाम हा गया। सबका हो गया। उनका रंग अलग है, उनका जलज है, यानी सब महान् हैं। और किस्मत से घराने में पैदा हुए। घराने का जो आधार है वह यानी जैसा ताश का बिला होता है व वैसा है। फूव मारने से गिरनेवाला है। इसमें प्रगति का कोई कारण नहीं हो सकता। जिसको कुछ करना नहीं है वह घराने पर चले। आजकल जो सगीत है, जिसे घराने का सगीत कहते हैं—अभी तो रात्म हो गया, अच्छे लोग थे तब—तो अभी जो गा रहे हैं, जो सुंदरता व्यक्त कर रहे हैं, उसका जो रूप है वह नहीं चल सकता। इस बहुत सुंदर हाना चाहिए। बहुत सुंदर। सगीत की सुंदरता का, उसके स्वर का और उसकी तरफ देखने का दृष्टिकोण। कोई समय ऐसा होगा, आज से पहले, कि बहुत अच्छा अगीत रहा होगा। वास्तुक्ला में देखते हैं। इतनी ऊँची कला। साहित्य में देखते हैं। तो सगीत नीचे कैसे हो सकता है? सगीत बहुत ही ऊँचा होना चाहिए। तो अपन बाजी-गरी की चीजों में अटके हुए हैं मगर हजार साल, पाँच सौ साल पहले यह सगीत नहीं रहा होगा। निश्चित। बहुत सुंदर साधक होने चाहिए। सगीत को देखने का उनका दृष्टिकोण भी वैसा ही रहा होगा।

यानी सगीत के स्वर्णयुग का नास्टेलिजमा आपको प्रभावित करता रहा कि ऐसा था सगीत। और जो शास्त्रीय सगीत है और जो शास्त्रों में कल्पित सगीत है, उसके बीच में आपके हिसाब से बहुत अंतर है।

बिल्कुल। उसके राग मिलते हैं न। इतिहास के रूप में मिलते हैं। जो शास्त्र है उसका उससे पता लग जाता है। बिना व्यावहारिक हुए शास्त्र उसको मायता ही नहीं देता।

आज के संगीत में बहुत अंतर है। वह वैसा सुंदर है ही नहीं। वे संगीत का जो ध्वनि करते हैं—स्वर के बारे में, यथा स्वर कहा लगाते हैं संगीतकार? स्वर-साधक कौन है? तान साधक बहुत मिलेंगे। एक तरफ कहना कि संगीत स्वर शास्त्र है, वही उसका आधार है, फिर ताल, उसके बाद लय। तो लय यानी क्या? लय को संगीतकार क्या समझ बैठे हैं? क्या मारा मारी करने को, हाथापाई करने को? लय वह चीज है कि आत्मा को नाचना चाहिए। लय ऐसा माध्यम है। लय समझने के बाद उसका गुण समझना जरूरी है। हाथ में अगर सटथ मिल गया तो किसी को लेवे ठोकना है क्या? हाथ में लट्ठ मिलने के बाद वही भी कुछ हो ठोको। अरे और कभी काम आएगा।

संगीत मूलतः बाजीगरी करने की चीज है ही नहीं। आनन्दवृद्धि करने के लिए जो बलाए हैं उनसे आनन्द-वृद्धि की बजाय कुछ और ही होता है। जायका बदलने के लिए आप करें तो बात अलग है। पांडे दिन के लिए। अभी का जो संगीत है उसमें ताने लगा रहे हैं, घिस रहे हैं तानें नेके। तान में क्या रखा है? स्वर लगाते हैं पहले और चलना होता है तो भागने लगते हैं और गिर जाते हैं।

यह एक तरह से संगीत को जड़ों की ओर जाने की आपकी उत्सुकता थी—जड़ों की ओर जाने की नहीं, उन्हें फिर से जीवित करने की—इसका कुछ आभास लोकसंगीत के भीतर डूबकर

नहीं, लोक-संगीत बिलकुल दूसरी चीज है। इसमें कुछ बात अलग चाहिए थी। अलग चाहिए, पर वह कोई हमको मिली थोड़े ही। एक चीज को लेने के लिए बराबर वितनी जगह जाना पड़ता है। एक जगह कोई सुंदर चीज दिखती ही नहीं। उसके बिखरे हुए हिस्से सब जगह गिरे हैं। आदमी का एक रूप वही दिखता ही नहीं। वही हाथ है वही उंगली बटी हुई हैं—उंगली बहुत सुंदर है, इसमें कोई शक नहीं, हा। पर वही एक जगह पूर्ण आदमी, सुंदर आदमी नहीं दिखता। यानी ताल है तो गला नहीं होता है। अरे ताल है तो स्वर क्या नहीं लगता साले तेरे को। किसी को स्वर लगते हैं तो उसे ताल ज्ञान नहीं आता। कोई बंदिश बहुत सुंदर गाता है, उसको गायकी आती नहीं। यानी कपड़े हैं, दर्जी नहीं है। और अच्छे कपड़े मिल जाए तो डालने पर दूसरा कहेगा कि दूसरे के कपड़े डाल कर बैठा है।

तो जब ऐसे उत्तर मुझे संगीत में मिलने लगे तो मैं हैरान हो गया। इस हैरानी में से बाहर निकलने में काफी साल लगे। इससे मैं १९४० में बाहर निकला। १९४६ के बाद लगा कि अपन जो संगीत को समझ रहे हैं, उसे कुछ सुना सकते हैं। बाद में उसका रूप, बीमारी के बाद, बाहर आने लगा।

४६ के बाद एक नये विचार के साथ आपने, उसे समझत नया संगीत न भी कहें, पर एक दूसरे ढंग का संगीत

में तो उसे नया संगीत कह नहीं सकते। लोग भले कहें। क्योंकि लोग कह सकते हैं, क्योंकि वह लोगो का कहना है। मुझे अपन संगीत के बारे में कुछ कहना नहीं है। कहना है लोगो को क्योंकि उनको समझ है कि नहीं व सिद्ध करें मैं क्या सिद्ध करूँ ? बराबर है ?

उस समय ज्यादातर श्रोता तो ज्यादातर चासू संगीत के पढ़ाए-सिखाए या उसके शिकार श्रोता रहे होंगे। इस नये संगीत के प्रति उनका जो रुख था, उससे आपको अपनी प्रयोगशीलता को और आगे बढ़ाने की प्रेरणा मिली ?

नहीं ऐसा नहीं। उसमें मैं दब हूँ क्योंकि मैं समझता हूँ, दूसरे समझते नहीं। संगीतकार ही संगीत को नहीं समझते तो दूसरे का सवाल कहा आता है ?

यह साहित्य में भी है। एक कवि दूसरे कवि की कविताएँ नहीं समझता।

सच है। क्योंकि देखिए एक बढई है। वह लकड़ी का परंपरागत काम करता आ रहा है। लकड़ी का उसे कुछ ज्ञान नहीं है। लकड़ी का ज्ञान होने के बाद वह कुछ और ही होगा। उसको चीज अलग दिखेगी। हम जब राग देखते हैं अलग दिखते हैं। पहले जब समझ नहीं थी और गाते थे, वे राग अब अलग रूप में सामने आए। कोई उनमें परिवर्तन नहीं है। और मैं संगीत में इतना क्या परिवर्तन कर सकता हूँ। मगर हिम्मत तो जरूर है। अवेला दरिया में क्या करे। मैं क्या कर सकता हूँ अवेला, मगर कुछ न कुछ लहर तो पैदा कर सकता हूँ।

यह जो आपकी हिम्मत और बदलने की इच्छा है, इस पर श्रोताओं की ओर से जो प्रतिक्रिया हुई, जो नया किया गया—आप नहीं, हम कहेंगे नया—वह ऐसा था जिसमें शास्त्रीय संगीत के बहुत ही पारंपरिक साधों में डले श्रोताओं ने भी एक ताजगी महसूस की।

साहित्य में भी एक भाषा जो होती है न। पहले की भाषा, बाद की भाषा अभी की भाषा। क्या अर्थ है ? मेरे संगीत की भाषा अलग हो जाती है। मैं भ्रूप वही गाता हूँ, मगर भ्रूप गाते समय मुझे जो सुंदरता दिख रही है औरो को नहीं दिख रही। जितना सुंदर है वह—और बहुत सुंदर है वह यानी चारों तरफ से सुंदर है—तो चारों तरफ सुंदरता व्यक्त करने के लिए अलग ही कुछ

चाहिए। खाली एक ढंग का चलेगा नहीं। भूप को नये ढंग से पेश करना है तो भाषा ही बदलेगी, भूप नहीं बदलेगा। वह घटना नहीं बदलेगी। रागो को रूप कहा है, जैसा आपका रूप है वैसा रागा का। वह तो दिखना चाहिए पहले। राग कपड़े-कपड़े नहीं पहनते। वे सब नगे हैं। बाद में, जब रचना हो जाती है, जब ताल में आते हैं वे अलग-अलग कपड़े पहनकर आ जाते हैं। मगर शुद्ध रागरूप आपको मालूम नहीं क्या? बंदिश के बाद आए बिना राग तो आता नहीं है संगीतकार को। बिना बंदिश के, बिना ताल के राग को गाकर सुनाए। खाली राग को। कोई बंदिश नहीं, ताल नहीं। भाग जाएंगे सब।

शास्त्रीय संगीत की दुनिया प्रायः लोकसंगीत से दूर या ऊपर रही है। लेकिन आपका लोकसंगीत से उतना ही गहरा रिश्ता है जितना शास्त्रीय संगीत से। बल्कि मालवी लोकधुनों का एक समूचा काय-कर्म भी आपने तयार किया है जो कि शास्त्रीय संगीत के इतिहास में एक नयी बात है। आपके गाये बखीर, मीरा आदि के पदों में शास्त्रीय रागों के साथ लोकसंगीत का स्पष्ट भी जगह-जगह मिलता है। क्या आप शास्त्रीय गायन में लोकसंगीत का उपयोग रचना को एक पूर्णता देने के लिए करते हैं? अगर ऐसा है तो शास्त्रीय संगीत में आपको क्या कोई अधूरापन लगा?

जो परिपूर्ण संगीत है यानी राग संगीत, उसे हम और क्या परिपूर्ण कर सकते हैं? उसकी खोज कर सकते हैं। और वह मुझे दिखा लोक-संगीत में। हम उसमें भर डाल सकते हैं। उसमें जो भराव है—चाहिए, बहुत चाहिए। किसी ने किया नहीं है। मैंने पहले भी कहा है, राग बनाये नहीं जाते, राग बनते हैं। बनाये जाने वाले राग अलग हैं। वे जो पुराने राग रूप हैं, वैसे रूप बनाने के लिए आदमी का प्रयत्न—सिर्फ समझ हो सकती है, वे बनाये नहीं जा सकते हैं। पुराने जितने राग हैं, बहुत कम हैं, यानी रागों के नाम बहुत होंगे, मगर शुद्ध रूप उनका जो है, ऐसे राग बहुत कम हैं। इसलिए मुझे संगीत के तल में जाने की इच्छा हुई। लोक संगीत में जाने का उद्देश्य यही था। मेरी धारणा ही है कि लोकधुनों पर ही राग-संगीत का आधार है। दस-बारह जो राग हैं उससे बने हैं।

यह सभी कहते रहे हैं कि शास्त्रीय संगीत लोकधुनों से उपजा है।

संभवतः वह कसे होता है, यह कीमिया आपने कर दिखाया है।

कीमिया कैसा? उसका मूल क्या है वह मुझे समझ में आ गया। कुछ पहले से बीज गिरे हुए थे। गुरुजी वाले। बबई में जब मैं सीखता था तो गलती से

गुणजी एव किताब साए ये होसी के गीतो की । उसम स उहाँ एव प्रोग्राम दे मारा रेडियो पर । सोवगीत ऐस रहते हैं, यह शुरू म ही थोड़ा याद था । जब इधर आए तो सपन म इयाम परमार आए, ये आए वो आए । पढ़ा भी काफी हुआ । तब स धुन एक्जिन करने की बात आ गई । यंग सारधुन जित कहते हैं, और मैंने भी ये पेश की है, यह एक अलग स्पस है । और रागा की गुण रीति की दुनिया ही अलग है । उसम समरूपता सान के लिए मैं सारधुना के पीछे पड़ा । मालवी सोवधुना का प्रोग्राम बिलकुल अलग है । उमारी इगम बात नहीं । सोवधुनें भी बैसे सुंदर ढंग स गा सवते हैं, उसके रूप को र बिगा डते हुए, यह अलग एर सगीत निर्माण कर सारती है यह कहना है कुमार गंधर्व को । अपने भारत म राग-सगीत र जमा होना तो सगीत सतम हो जाता क्या ? दूसरे देशो म कहा है राग-सगीत ? सगीत है जरूर । यह आपकी भारत भूमि का वैशिष्ट्य है कि ऐगा सगीत वही दुनिया म नहीं है । आधुनिक वास्तुशिल्प तब पहुंचता है आपका राग-सगीत । पहले म सारी चीजें तैयार हैं और उनस आपको नयी दुनिया का निर्माण करना है । राग-सगीत गाने वाले को क्या करना है ? भूप तैयार है तीन ताल तैयार है । उनम स निर्माण करना है । उसको चुनौती है यह । तो, यह तो पिता पिटी करना है रगड के वही-वही गाता है । उसम वह कलाकार नहीं हाना चाहता, मजदूर होना चाहता है ।

कबीर, सूर, तुलसी, मीरा, तुकाराम, मछिंदरनाथ जसे अनेक भक्ति-कवियों की रचनाओं से कुछ अद्भुत ध्यान आपने दिए हैं, जिनका सगीतात्मक हो नहीं साहित्यिक महत्त्व भी है । सात सौर से आपके गाए कबीर के पदों मे से ज्यादातर कबीर के उपसंख्य सक्सनों मे नहीं मिलते । इस तरह से यह कबीर का अध्येषण भी है । गायन के लिए रचनाओं का चुनाव या खोज आप किस दृष्टि से करते हैं ?

सतवाणी के बहुत स धन सब लीगा के हाथ लगे नहीं, कुमार गंधर्व के हाथ लगे । एक बात । बहुत-सी किताबें छपती हैं, किसी के हाथ नहीं भी लगती हैं । बराबर है न ? और लोग भी प्रेम के मारे जहा कोई धन हाथ लगा, कुमार को दे देते हैं । एक जमाने मे वही किसी ने छाप दिया और खतम हो गया । पहले देवास मे नाथ-संप्रदाय का काफी बोलवाला था । श्रीनाथ महा राज के समय मे यहा नाथ संप्रदाय के लोग, बड़े-बड़े साधु लोग आते थे । वे सब मौखिक गाने वाले थे । कनफटे लोग । श्रीनाथ महाराज ने उन गीतो को छपाया । उसम गोरख-मछिंदर का भी मिलेगा । एक भक्त ने आकर मुझे वह

किताब दी। उसमें उस छंद में ही सब चीजें छपी हुई हैं। निर्गुणी भजन गाने का जो तरीका है, वह बिल्कुल अलग है। खासकर वे नाथ संप्रदाय के जो लोग हैं, जिनका बस्ती से बहुत कम संबंध रहता है, उसकी दुनिया बिल्कुल अलग है। जीवन अलग, रहना अलग। पेट के लिए घूमने वालों को छोड़ दीजिए, पर जो सचमुच के हैं उनका सब प्रकार का जीवन, जीवन पर उनका विश्वास। तो उसमें से जो निकले हुए स्वर हैं उनका मेरा अभ्यास है। मैं जिस बगले में पहले रहता था, उसमें मैं एक दिन बरामदे में आके बैठा। तो एक भीख मागने के लिए आदमी आया। 'मुनता है गुरु ज्ञानी' गा रहा था। मैं जब आया बाहर, अतरा में कुछ गा रहा था। उनको तो भीख मिलने तक गाना चाहिए। ऐसा नहीं कि बहुत अच्छा गा रहा था। तो मैंने विचार किया कि यह निर्गुणी स्वर है इसका अपन जरूर अभ्यास करेंगे। दूसरे दिन मैंने 'मुनता है गुरु ज्ञानी' कपोज किया। निर्गुण में शून्य (वैक्यूम) निर्माण करने की जो अच्छाई है, अद्भुत है। वह फक्कड़पन की है कि फेंकें तो, मगर लगना नहीं चाहिए। कोई भी चीज फेंकें, कितनी ही तेज चीज हो, फेंकने पर उसको लगनी नहीं चाहिए। उसको मजा आना चाहिए कि अच्छा मारा यार इसने। निर्गुण में यह व्यक्त करने का आवाज निकालने का जो तरीका है वह उनके जीवन में स्वाभाविक था। वसी प्रकृति आए बिना आप वसी आवाज नहीं निकाल सकते। उनके जैसे विचार वैसे ही स्वर आएंगे। 'मैं जागू म्हारा सतगुरु जागे आलम सारा सोवे'—यह उनकी दुनिया है। वे जब गाते हैं तो उस वक्त कौन रहता है? कोई नहीं रहता। ऐमे में स्वर जो निकलेंगे वे ड्राइंग रूम में निकाले गए स्वर नहीं होंगे। बराबर हैं न? निर्गुण में एकांत की चीज व्यक्त होनी चाहिए।

चुनाव में सच कहूँ, कबीर हो चाहे मीरा हो—अभी हम समझ गए थे बात अलग है। पर उसको सुंदर रूप देने के लिए चुनना आसान नहीं है। कभी एकाध दिन में वह चीज कह देती है कि मैं ऐसी हूँ। भजनों में से जब मुझे कुछ कपोज करना होता है तो मैं उस कवित्त को गाली देखता नहीं। देखता हूँ छोड़ देता हूँ, देखता हूँ छोड़ देता हूँ। पहले मैं उसकी भावभूमि समझ लेता हूँ कि वह क्या कहना चाह रहा है और उस व्यक्ति की क्या परिस्थिति थी। मैं होता तो बंसा कहता। तो, पूरा जो उसने कहा है, कहके देखता हूँ नहीं वो चीज नहीं है। उससे भी ऊँची कोई चीज कह सकते हैं स्वर के माध्यम से तब तो उसका कुछ मतलब है।

किसी विशिष्ट पद का चयन लय पर भी निर्भर है। जैसे ही वह गीत चनकर सामने आया—उसमें स्वर-व्यंजन वैसे गिरे हैं और वह क्या कह रहा है और अपने कहने में, लय के माध्यम में वह बंसा उभरेगा। अच्छे स्वर मगाना एक बात है, उसे व्यक्त करना बिल्कुल दूसरी बात है। एक भजन है

‘माया महा ठगिनी हम जानी’। इसी के ढग का वह ‘रमैया की दुल्हन ने लूटा बाजार’। कबीर के ये दो भजन एक ही विचार व्यक्त करने वाले भजन हैं। छंदों का फेर है। तो मैंने ‘माया महा ठगिनी’ ले लिया। जो कहना है वह इसमें संगीत की दृष्टि में ज्यादा अच्छा कहा है। मगर साल दो साल हो गए, पड़ा रहा। जमता नहीं था। दो-ढाई साल के बाद वह सुंदर बना।

और रागा की जो सरचना है वह तो अलग ही सत्तार है। उसमें एक ही समय सब व्यक्त होता है। पहले कविता नहीं होती। ताल, राग और शब्द—एक साथ ही आते हैं। ऐसा नहीं कि पहले पंक्ति बन गई, फिर उसे राग में बैठाया। वह बंदिश नहीं होगी। एकाध अक्षर फर्क की बात अलग है। लय भी एक ही समय व्यक्त होती है।

रचनाओं को रागबद्ध करने की अपनी प्रक्रिया के बारे में भी कुछ बतलाइए। आप रचना के कथ्य और संवेदना के अनुकूल राग का चुनाव करते हैं या फिर कोई और तरीका है? जैसे ‘सिर पे धरी गग’ शकरा में है। वह शकरा में ही क्यों है?

मैंने पहले कहा था कि राग रूप जो है उनके माध्यम से कुछ भी कह सकते हैं। वह पूर्ण रूप है। बागेथी एक भाव लेकर जो कुछ कहगा वह अपने ढग से कहगा उसकी भाषा अलग है। और मालकोंस जो कहगा—भाव वही है—अपनी भाषा में कहगा। तो वह किस भाषा में अच्छा लगता है, किस स्वर में अच्छा लगता है यही चयन का सवाल है।

शकरा राग में है और दूसरे रागों में भी शकरा का वणन है। शकरा में बंदिशें बहुत कम हैं अतः उसमें पहले बनाया। भोपाली में यह जाता तो अलग ढग से आता। ये पंक्तियाँ नहीं आती। शकरा जब आया तो राग, लय और शब्द सब एक ही साथ आए। चिपकाये हुए नहीं हैं। बंदिश में तीनों का जम एक ही साथ होता है। खाली कविता को किसी राग में बैठाने से वह बंदिश नहीं होती। ऐसा नहीं कि पहले महीने पंक्ति तैयार हो गई और अगले महीने शकरा को ठाक दिया। वह एक ही क्रिया है। राग संगीत में बंदिश करके जो चीज है, बहुत मुश्किल है। कोई कहके बता नहीं सकता। उदाहरणार्थ कहूँ कि, मालवती राग है कुमार गंधर्व का। उसमें सिर्फ दो रचनाएँ बनाई हैं। एक विलंबित और एक द्रुत ‘चला जा चला जा रे बदरा’ करके जोर दूसरी मंगल दिन जाज बना घर आयो। ये जो बंदिश हैं जिसने राग निमित्त किया उसने बनाई हैं। इसके बाद कोई दूसरा गाएगा तो वह उदार के ऊपर उदार रखके नया खयाल गाएगा। उसका साहित्य बदलेगा, स्वरों का जो ढांचा है वह बदलना बहुत मुश्किल है। यह बात मैं इसलिए कह रहा हूँ कि यह हजार पाच

सौ साल से चली आ रही है। कोई सगीतवार रागो में भी नहीं बंदिश नहीं बाप सके, रही बंदिशों ही गाते रहे। किसी कविता को राग में ढालकर सगीत-वारो ने गाया है, क्याकि आगिरकार काम तो चलना ही चाहिए। कुछ नहीं तो सुर की लाइन लेके गाओ यार दरबारी में—क्या बिगड़ता है राग तो है कम-में-कम। दरबारी कहते हैं बड़ा गभीर, बड़ा गभीर राग है, पर उसकी जिनगी भी बंदिशों हैं शृंगार रंग की हैं। किसी ने नहीं मोचा कि गभीर राग है तो उमका विषय भी गभीर बनाए। 'मधवा भरन लगी' दुनिया गाती आ रही है। मैं बोलता हूँ कि आओ हम नचाते हैं तुमको दरबारी गावे। हम नचाते हैं। तुम मुह गिरावे बैठोगे तो इससे होता है क्या ? मैंने बंदिश के माध्यम से एक विचारो का सहन करने की कोशिश की है।

शास्त्रीय सगीत में बोलों को इसलिए महत्त्व नहीं दिया जाता रहा है कि सुनने की ध्वनि स्वर है, शब्द नहीं। आपने जिस तरह की रचनाएँ गाई हैं उनमें और उनके गायन के ढंग में यह आग्रह लगता है कि उनके शब्दों का जो सदेश है वह भी सुना जाए। ऐसी स्थिति में आप सगीत के स्वाभाविक अमूर्तता और शब्दों की मूर्तता के बीच कैसे तादात्म्य बिठाते हैं ? राग के स्वरों और भाषा के बीच जो तनाव उपस्थित होता होगा उसे किस प्रकार सुलभाते हैं ?

वह कहने का एक ढंग हो गया है, बरप्पन में आने का कि सगीत में जो बंदिश है, जो अर्थ है, उसका कोई मतलब नहीं। तो फिर बंदिश क्यों गाते हैं ? और यह बोलने वाले जितने सगीतवार हैं, वे जो गाते हैं, उसे बिना समझे गानवाले लोग हैं। और ऐसे लोगो का यह भागने का एक रास्ता है। तुम्हारी बंदिश में जो अर्थ है, उसे तुम जानते नहीं तो तुम व्यक्त क्या करोगे ? मैं अक्षर को कम नहीं समझता। भाषा के स्वर व्यंजन का अगर सगीतवार उपयोग नहीं करता तो उसका सगीत बहुत ऊँचा नहीं जा सकता। सगीत अमूर्त है तो अमूर्त का साधन करने में मुझे कोई हज़ नहीं। पर वह उनका भागने का रास्ता है।

मतलब यह था कि जैसे बंदिश है, उसमें अक्सर कोई चित्र, कोई दृश्य भी हो सकता है। और सगीत जो अपने स्वरों से चित्र बनाता है वह अमूर्त है। इनके बीच कहीं-न-कहीं कोई तनाव महसूस होता होगा ?

सगीत अमूर्त है, इस पर विवाद का सवाल नहीं। हा, उसको अपन ने थोड़ा मूर्त कर दिया तो सगीत आसान हो जाता है। मेरे लखे तो तनाव उसमें है ही नहीं। बिल्कुल तनाव नहीं है। वह कौन सी बंदिश है—लाचारी तोड़ी की—

बहुत पुरानी बंदिश है 'ए लगर तुहक बटमार बरजोरी गरवा मइका लगाय लेत'। और अतरा है 'इत गरजे उत एत न माने, वासे वहू री दैया, कैमे घर जाऊ रगीले समझाय रह'। ये इसके अक्षर हैं। तो उस वक्त जो मुस्लिम लोग हिंदू स्त्रियों से छेड़छाड़ी करते थे उस घटना का यह बर्णन है। यह कम से-कम डेढ़ सौ साल पुरानी बंदिश है। उस समय का कहने का सौंदर्य और उस समय के गायक की सुंदरता की जो कल्पना थी वह इसमें है। इसमें जो दो-दो धँवत, दो दो निपाद, दो-दो रिपभ जो दो दो स्वर लगाए हैं उठाने कितना सुंदर मोड़ दिया है इसके अक्षरों को। अब वह घटना, वह हा गई होती। उससे अपने को लेना-देना नहीं है, पर वह क्या तस्वीर है उसके आनंद का सवाल है। कैसे उसका राग के माध्यम में मूढ आता है। इसमें जो चित्रण है उसको कैसा पकड़ रहा है, कैसी तस्वीर है उसे हम देखेंगे। उसका भावना, उसकी घटना मालूम न हो तो उसे फेंकेंगे कैसे? मैं अक्षर को ब्रह्म मानता हूँ — ब्रह्म स्वरूप। उसको मैं सौ टका "पाय देने के लिए तैयार हूँ। पर राग-संगीत कहते ही वह जो बहेगा उसकी भाषा ही अलग है। अक्षर अलग नहीं है। मुझे बराबर मालूम है तुम अलग नहीं हो, पर तुम ज्यादा बड़बड़ मत करना। तुम्हें जो कहना है, खाली इशारा बस। और बाकी मैं कर लूँगा। राग-संगीत में घटना चाहिए और थोड़े अक्षर हों और ज्यादा न बहे, क्योंकि कहने का अधिकार राग को है, अक्षर को नहीं। यहाँ शास्त्रीय संगीत अलग हो जाता। अब इस पुरानी बंदिश को भावने समझकर कपोज नहीं किया गया क्या? पुरानी है यह मेरी रचना थोड़े है। किन्ना मुश्किल है।

गाते हुए प्रायः आप एकाएक रुककर स्वरों के बीच एक अंतराल देते हैं। इससे पूरी संगीत-संरचना में एक खास तरह का सौंदर्य उपजता है जैसे चित्रकला में स्पेस दी जाती है। आपके गायन में यह अंतराल और मौन क्या जतलाते हैं?

चहूँ अलग है, यह अलग है। गाते समय यह जो पदा होता है इसके दो कारण हैं। तानपुरे और तबला मेरे मिले हुए रहते हैं। इनका जितना उपयोग मैं करता हूँ उस प्रकार से अभी तक नहीं किया गया है। मैं इनको खाली ड्रोन समझता नहीं। ये जो दो तानपुरे हैं, मैं इन पर स्वर के साथ पेंटिंग करना चाहता हूँ। यह मेरा कैनवस है। मैंने पहले भी कहा है यह। मुझे जिस रंग का कैनवस चाहिए वह रंग मेरे लिए तैयार हो जाता है पीछे तानपुरे पर। तो क्या हाता है बहुत बार गाते समय कि मेरे साथ तानपुरे गाते रहते हैं। मैं ऐसे कोण पर स्वरों को छोड़ देता हूँ कि मुझे कुछ करना नहीं पड़ता, वे स्वतः स्फूर्त तरीके से उसमें विलीन हो जाते हैं। यानी ऐसे मौकों पर स्वरों को

छाड़ना चाहिए कि उस ढंग से छोड़ते ही उसमें जो चीज थी वह तानपुरे में निक्कलने लगती है। जिसे आप स्पेस कह रहे हैं वह ऐसे ही निर्मित होती है और बार-बार आवे इसी तरह मिलती है। यानी जैसे बूद गिरती है न, एक बूद गिरते ही दूसरी बूद तैयार रहती है उसके पीछे। यानी कोई पंचम पर आया तो वह चौज पंचम पर खत्म नहीं होगी, वह गंधार या निषाद पर खत्म होगी, या फिर मध्यम पर ही खत्म होगी, क्योंकि आगे जो पक्ति कही जाने वाली है, वह मध्यम से आने वाली है। जैसे एक अक्षर का उच्चारण करते समय उसमें अगले अक्षर का भी उच्चारण रहता है। एक के बाद दूसरे शब्द का उच्चारण करते हैं, ऐसा नहीं होता। उसमें लय बनी रहनी चाहिए कि छोड़ने के बाद उधर से लेने पर तक्लीफ भी नहीं होती। कुमार को लोग बहते हैं कि ऐसे कैसे जगह आती है। तो पहले से छोड़ा है, इसलिए आती है। स्वर छोड़ते समय उसका मुह ऊपर है कि नीचे है कि वही है। उसने नीचे देखा तो उसका अपना अमर हो जाता है। किसी स्वर को लगाते ही उसके कितने ही रूप सामने आ जाते हैं। राग-संगीत में यह बड़े महत्त्व का है। यह परंपरागत चलता है और गायब होता रहता है। कोई रहने वाली कला नहीं है यह। आपके नये माध्यम, कुछ रिकार्डिंग वगैरा थोड़े दिन रहेंगे। संगीत कला ही रहने के लिए नहीं है। उसका गुण है कि रहे नहीं। रहने की चीज तो साहित्य है।

आपके गायन में सवेदना के अनेक स्तर हैं, उसी तरह जैसे आप में अनेक परंपराओं के अंतर्सूत्र हैं और उनके मेल से एक कोई और ही चीज बनी है। वह भावात्मक रूप ममस्पर्शी भी है और बौद्धिक स्तर पर विचलित करने वाला भी। उसमें एक गहरा ह्रमान भी है, आध्यात्मिक आवेग भी है और लोकतत्त्व की सहजता भी। यह सब एक साथ कैसे संभव हुआ ?

एक दफे ऐसा हुआ कि हमारे यहाँ अण्णा साहब फडके हैं न, थे। शुरू में काफी परिचित थे। प्रेम था हमारा। पत्र व्यवहार भी होने लगा कुछ। मैं बीमार था। बात करने का विषय था उनका संगीत और तबला। मूर्तिक्ला चित्र-कला पर वह बात नहीं करते थे। खुद तबला बजाते भी थे। तो जब चित्र-कला की, मूर्तिशिल्प की बात आती थी, उनके जो विचार थे उन्हे वह संगीत पर लागू करने के लिए तैयार नहीं थे। मैंने पूछा कि ऐसा क्यों, तो बोले कि चित्रकला में नकल करना मना है और संगीत में नकल करना अच्छा है। मैंने कहा कि यह अच्छा धंधा है कि संगीत को नीचे गिरा रहे हैं आप। यानी यहाँ आपको धराना चाहिए। हमको मालूम है कि सब लोग नकल करते हैं, पर जो अतिशय परिवर्तनशील कला है, उसको आप नीचे रखना चाह रहे हैं और

अपनी कला में आप नकल करना उचित नहीं समझते। तो आपके विचार से क्या हो गया कि संगीत कोई कला नहीं है। यह तो मेहनत की चीज हो गई और चित्र और मूर्तिकलाएं कला हो गई। अण्णा साहब गडबडा गए एकदम। कुछ बोले नहीं। मैं संगीत का कला समझ के बैठा हूँ, खाली साधना और अभ्यास नहीं। नहीं तो मैं भजन गाने वाला हो जाता।

कला का पेट बहुत बड़ा है। सब कुछ चाहिए उसको। सब उसको व्यक्त करना आता है। गणपति का पेट है न वह। यानी सेर नहीं चलता, सवा सर चाहिए उसको। ऊपर जब क्षुधा गुजर जाती है, किलो डालना पड़ता है और ऊपर में भी कुछ। अभी भी रिवाज है—महंगी हो तो भी।

कबीर को गाते हुए आप एक प्रखर बल्कि एक भयानक अकेलेपन की सृष्टि करते हैं और साथ ही उसमें ऐसा भी आभास होता है जैसे किसी आदिम समुदाय का दैनिक गायन हो रहा हो। 'त्रिवेणी' में कबीर के एक पद 'युगन युगन हम योगी' की पंक्ति 'हम ही बहुरि अकेला' शायद इस एहसास को सबसे अधिक व्यक्त करती है। कबीर गायन में आपकी संगीत-कल्पना जितनी ऊँची, विस्तृत और गहन हो पाती है उतनी शायद दूसरी रचनाओं को गाते हुए नहीं। इस पर कुछ प्रकाश डालें। अकेलेपन और सामुदायिकता के द्वंद्व पर कुछ कहें।

पहले अपन जो बात कर रहे थे वीरानियत पैदा होने की, वह कबीर में अक्सर दिखती है। निगुण में यही खासियत है व्यक्त करने की। मीरा में वह बात नहीं है उसका स्तर अलग है। और उच्चारण के साथ ही वह चीज दिखनी चाहिए यह मेरी हमेशा कोशिश रहती है। स्वर और लय को उसके अर्थ और भाव के साथ व्यक्त होना चाहिए। वैसे ही वह लय में गिरना चाहिए। उसमें वे अक्षर कैसे आ रहे हैं कैसे करवट ले के जा रहे हैं। अक्षर पढ़ने के बाद समझ में आ जाता है मगर गाते समय वह चीज वैसी है, ऐसा लगना चाहिए। और निगुण गाते समय अकेलेपन का निमाण नहीं हुआ तो निगुण है ही नहीं वह।

अकेलेपन का निर्माण आप करते हैं, लेकिन एक समुदाय के सामने करते हैं जबकि निर्गुण गायक की स्वाभाविक स्थिति तो यह है कि वह जहाँ गाता है वहाँ कोई नहीं होता। उसके लिए भौतिक रूप से भी एकांत है, आपके लिए नहीं है। यानी श्रोताओं का एक समुदाय बठा है, उसके सामने आप गा रहे हैं। दूसरे यह कि सुनते

हुए कई बार लगता है जैसे कई लोग गा रहे हों। तो एक तरफ अकेलापन बनाना, समुदाय के सामने बनाना और गायन में भी ऐसा आभास हो जैसे अनेक लोग गा रहे हैं !

जदारो का उच्चारण करते समय अपन किस भाव से करते है, इस पर सब निम्र है। 'निरभय निरगुण' कहते समय आप 'भ' कैसा कहते हो। निरगुण वैसे मुह में निकलता है, किम स्वर को ले के, किस लय में निकलता है, तभी होगा। नहां तो उसे इतना ऊंचा काहे को रखता मैं ? कबीर चिल्ला के कह रहा है गाने में कि 'निरभय निरगुण गुन रे गाऊंगा'। वह किसी के सामने डर नहीं रहा है। गड़ा है बैठा नहीं है। तो यह व्यक्त करन और महसूस कराने के लिए पहले निम्र का उच्चार आना चाहिए। वह कहते समय वही भाव चाहिए। 'युगन-युगन हम योगी' में भी वही बात है।

आपने उसमें कहा है कि 'हम ही बहुरि अकेला'। गायन एक तरफ साथ होना भी है और अकेला होना भी। तो कबीर गायन की यह जो विशेषता है, यह दूसरे गायन के लिए आवश्यक भी न होगी।

नहीं। वह चीज ही, रंग ही अलग है। कबीर का स्तर ही अलग है। दूसरा के जो भजन हैं, वे वह भी अलग रहे हैं और कहने या उनका स्तर भी अलग है। अंदर-बाहर कुछ है ही नहीं कबीर में। डर काहे का ! और यह जो 'युगन-युगन हम योगी' है, यह तो खुद आत्मा ही बोल रही है, शरीर कुछ बोल ही नहीं रहा इसमें। कबीर की पक्ति छोड़ दीजिए आप, आप कबीर को निवाल दीजिए। अब, 'अवधूता युगन-युगन हम योगी'। यह कौन कह रहा है ? किसी की, आदमी की हिम्मत नहीं है यह कहने की। वह खुद आत्मा बोल रही है। अपनी विनयपत्रिका खुद लिख रही है वह। वह रही है कि मैं क्या हू।

कबीर की वाणी में यह जो चुनौती है, समूचे ससार और ब्रह्म के प्रति भी, जो रचनात्मक कलाकार का जयदस्त साहस है, वह आप को आदेश लगता है या आकर्षित करता है, इसीलिए कबीर को इतना अच्छा गाते हैं।

शुरू में जब निगुण भजन गाया मैंने महाराष्ट्र में, तो लगा कि लोग समझेंगे कि नहीं। और किसी किसी को बहुत तक्लीफ हो गई उससे। निरगुण भजन सुनके। मित्रों ने कहा कि मैया ये क्या लाया तुम भिलारी लोग का भजन। ठीक है। और अभी वही लोग, अब समझ में आ गया उनको। क्योंकि इस प्रकार के भजन, इस प्रकार के स्वर उन्होंने सुने ही नहीं। सुनने के आदी नहीं। भीरा का उनको समझ में आता है, पर कबीर तो महाराष्ट्र के लोग अभी-अभी सुनने

लगे है। 'त्रिवेणी' में कबीर के तीन चार भजन हैं, उसमें 'कोन ठगवा नगरिया लूटल' भी है। उसे मैंने कैसे कपोज किया है, देखिए। यह दूसरे भजनों की तरह नहीं है, अलग है, क्योंकि उसका जो कहने का स्तर है वह एकदम अलग है। निगुण हो के भी। कबीर तो जीव ही अलग है।

त्रिवेणी तो आपका प्रसिद्ध सगीत-संयोजन है ही। कबीर, सूर, मीरा के और भी सुंदर पद आपने गाए हैं—जैसे 'नया मोरी नीके नीके चालन लागी' या 'हिरना समझ-बूझ बन चरना' जो कि 'त्रिवेणी' में नहीं है। इसी तरह, तुलसी के पदों को गाने में भी आपने एक निजी क्रम दिया है। 'मानस' के बालकांड, 'गीतावली' और 'विनयपत्रिका' से किया गया चयन क्याक्रम के अनुरूप नहीं है। इस संयोजन के पीछे क्या दृष्टि रही है? 'त्रिवेणी' से बाहर के पदों में क्या कोई भिन्न किस्म का सगीत-अनुभव है?

'त्रिवेणी' का रिकार्ड अलग है, और त्रिवेणी का जो कार्यक्रम पूरा है, उसमें सूर, मीरा और कबीर तीनों के चार चार भजन हमने चुने। रिकार्ड में तो सब जा नहीं सकते। तो, कबीर के चार भजनों में कबीर क्या है, वह कहने की कोशिश की है। मीरा और सूर के भी चार चार लिए। सुनते समय आपको तो ऐसा लगता होगा कि ये अलग हैं और वो अलग है यानी कबीर का नाम निकाल देने के बाद भी वह अलग हो सकता है। वैसे मीरा का भी वैसे सूर का भी। सूर तो गायक था। पूरा गायक था। तो त्रिवेणी में आप सूर की जितनी बड़ियाँ सुनेंगे गाने के ढंग से गायकी से सुनेंगे। जैसे 'उठि उठि सखि सब मंगल गाई'—गोड मल्हार का यह प्रस्तुतीकरण बिल्कुल गायकी है, खासी कविता नहीं। या वह जो बिहागडा का है—'नैन घट घट' या 'अहो पति सो उपाय कछु कीजै'। गायकी, गाने वाला दिखता है। यह चीज दिखाने के लिए मैंने 'त्रिवेणी' की रचना की। तो, आप तुलसीदास जी का पूछ रहे थे न। तुलसीदास को क्रमबद्ध रखने का विचार नहीं था, क्योंकि सब लोगों को किस्सा मालूम है अपन क्या क्रमबद्ध रखें। मुझे सिर्फ 'मानस' नहीं, तुलसीदास व्यक्त करना था। 'मानस' में जो तुलसीदास दिखते हैं वह अलग कपड़े डाले हुए हैं। निश्चित। और 'गीतावली' में जो तुलसीदास दिखते हैं, वह अलग—यात्री विषय तो राम हैं, ठीक है। और 'विनयपत्रिका' में जो तुलसीदास जो हैं वह बहुत ही अलग हैं। उनका साम्य नहीं। वह 'मानस' लिखने वाले तुलसीदास नहीं हैं। उसमें जो परिपक्वता तुलसीदास की दिखती है, रामायण में नहीं है। रामायण बहुत लोग ने लिखी। पर जब वह 'विनयपत्रिका' लिखने बैठे तो वह तुलसीदास बैठे हैं। मुझे रामायण नहीं कहनी थी, तुलसीदास कहना था। इसलिए

मैंने चार चौपाई सिर्फ ली और वह भी बीच में से। 'गीतावली' में वे जो खास गाने जैसे हैं और जिनमें वह अलग दिखते हैं, वे लिए। 'विनयपत्रिका' से चार चुने। तुलसीदास को मैंने १९४६ में पढ़ा। रामायण बाद में पढ़ी, 'विनय पत्रिका' पहले। और यह आज भी बहुत जटिल आदमी है। इसको कपोज करना आसान नहीं है क्योंकि संगीत भाव उसमें बहुत कम है, देखा जाए तो। अभी पुणे में 'केमरी' का चार दिन का फक्कन था। मित्रा ने इच्छा व्यक्त की कि तुलसीदास सुनाइए। मैंने कहा, नहीं सुनाऊंगा। क्यों? तुम लोगो को समझ में आएगा नहीं। मित्रो वे मानने सुनाना बात अलग है। मैं गाऊंगा, लोग सुनेंगे और जाएंगे, कोई मतलब नहीं। विचार ले के सुनाना पड़ता है। गा दिया, ऐसा थोड़े ही है। समझदार और साहित्यिक हैं, उनको बहुत सुंदर लगा था वह।

सत लोग रागों का भीटर करके उपयोग करते थे। आप तुलसीदास, सूर वे जो गीत हैं, लाइए। जो राग उन पर लिखा होगा उसी राग में मैं आपकी सुनाऊंगा—बिगा राग बिगाडे। उन्होंने उसी राग में गाया है वह लिखते समय।

हम लोग यह मानते रहे हैं कि कबीर खुद गाते हो तो मालूम नहीं—लेकिन कबीर का सबसे प्रातिनिधिक प्रामाणिक गायन कभी हुआ है तो आप ही ने किया है, इसमें कोई संदेह नहीं।

बरोबर।

शुरू में आपने कहा था कि एक तो जसा हो रहा है वसा करते जाना। शास्त्रीय संगीत में मुश्किल यह है कि गाना उस कला का एक तरह का सरक्षण भी है क्योंकि यही एक तरीका है। उसका और कोई स्पूजियम नहीं है—सिवाय इसके कि गायक उसको गाते रहें। दूसरी तरफ रचनात्मकता का सवाल है। आपके विचार से वह क्या है? अभी आपने यह कहा था कि संगीत तो गायक हो जाने वाली कला है। इसे कुछ और स्पष्ट करें।

संगीत में एक बहुत अच्छा गुण है कि पहले वे संगीतकार जो कुछ गा गए हैं, कुछ रखा नहीं। रहता ही नहीं। यह उसका घम है। ता भी संगीत ही एक ऐसी कला है कि उसकी श्रृंखला टूटनी नहीं। शुरू में आदमी का जो रूप आ गया, तब में आज तक आदमी की श्रृंखला है। यानी चंद्रमा में कोई आदमी जा के उतरा तो आनंद अपने को होगा—यानी एक आदमी उतरा, मैं उतरा। चंद्रमा में जाके एक आदमी ने पाव रोपे तो जो आनंद भूमि का मिला, उसका वणन हम कर नहीं सकते। हम ऐसा लगा कि हम चंद्रमा में उतरे। आदमी

उतरा—मैं वा सवाल नहीं है। मैं तो निपाल दीजिए, मैं बड़ा गदा शब्द है। सगीत वा शास्त्र रहेगा, क्याकि उस निचोड लेकर आगे जाना है। सगीत सब लेके बैठने लगा तो अटल हो जाएगा न ? उस जमाने के साथ जाना है और सार लेके जाना है। हम डेढ हजार साल पहले के स्वर मालूम हैं, पर हम बैसा गा छोडे ही सकते है—डेढ हजार साल पहले जसा। बहुत से सगीतकार ऐसे हैं कि उहे नोटस मालूम ही नहीं हागे।

सगीत तो सरक्षित हो ही नहीं सकता। बाधकर रसन की कितनी भी कोशिश करिए आपकी अगली पीढी के लिए उसका उपयोग होगा, पर वह गुण उसम नहीं है। आज के जो माध्यम हैं वे सब बनावट हैं। सिफ साहित्य छोड के। अक्षर छोड के। तो आगे देना है लोगो को समझ देनी है तो सिफ अक्षर-ज्ञान है। इसलिए मैं अक्षर को ब्रह्म कहता हूँ। हम जो गाते है वह अभी आप-को पसद आएगा, पर वह रह नहीं सकता। सौ साल के बाद कुमार गंधर्व को गाली देंगे कि क्या गाना था। यह तारीफ है सगीत की। सगीत जीवन के साथ चलता है। आपका साहित्य कहा चलता है जीवन के साथ ?

सगीत जीवन के साथ कैसे चलता है ? यह आप कैसे कहते हैं ?

ऐसा है कि अक्षर स क्या होता है। यानी साहित्य। मुझे पूरा विस्वास है जिस देश का सगीत होता है प्रात का सगीत होता है, वहा की जो भाषा होती है जो अक्षर होते हैं, वहा से उसकी शुरुआत होती है। अक्षर के ऊपर ही सब लयकारी निभर है। दक्षिण म भाषा और उच्चारण की वजह स सगीत के स्वर अलग हो जाते हैं। हरेक भाषा की लय अधिः होती है। हम बैसी भी अच्छी हिंदी बोलें पर उत्तर प्रदेश का जो आदमी हिंदी बोलगा उसकी पक्तियो और घुमावो म जो सुदरता होगी, उसकी भाषा के हिसाब से, वह हमारे यहां नई आएगी। हम यू० पी० के नहीं हैं आपको फौरन समझ म आएगा। हम उसस तादात्म्य अनुभव कर सकते हैं पर यह तो अम्यास हो गया। मराठी भाषा की लय और स्वर हिंदी की लय और स्वर नहीं हैं। इसी पर तो सगीत निभर है। अक्षरो की नाद की दृष्टि से लिख देखें। नाद पर लगा हुआ आघात ही तो अक्षर है।

आपने शायद किसी बातचीत मे कहा था कि सगीत को अभी बहुत कुछ कहना है। सगीत मे यह वक्तव्य यह बतलाता है कि सिफ परंपरा का विकास आवश्यक नहीं है, बल्कि उससे भी आवश्यक है रचनात्मक विश्लेषण। यह रचनात्मकता आपके गायन मे निरंतर मिलती है। सगीत मे रचनात्मकता का तात्पर्य क्या है ? और

/ कल। विनोद

उसका परंपरागत सांचा से क्या संबंध है ? रचनात्मकता के आपके कुछ अपने आग्रह होंगे, कोई निजी परिभाषा होगी ?

संगीत की एक भाषा है। अपन अकसर क्या करते हैं कि सामान्य जीवन में सोचते नहीं हैं कि बोलचाल की जो भाषा है, वही तक अपनी है। जब दूसरे क्षेत्र में आते हैं, जैसे ललित कलाओं में, उनकी भाषा क्या है ? जैसे रंग है। लाल रंग की लाल लिखने में पूर्ण विराम होता नहीं। यह लाल रंग है, वह पीला, हरा रंग है, यह सब अपन जान सकते हैं, पर वह जानने से हम पेंटिंग भी जान जाएं ऐसा कुछ नहीं है। उम चित्र में क्या कहा जा रहा है, यह समझ में आना, रंगों के माध्यम से, वह एक अलग भाषा है। संगीत की भाषा अलग है। संगीत जो कहेगा, स्वरा के माध्यम में कहेगा। स्वर और लय। एक मेरी वृद्धि है नट राग म। उसमें मैंने कहा 'सप्त सुर गावे गुनि जन, भाव राग-ताल काल की उगम'। ऐसा संगीत जो पेश कर रहा है वह मेरा आदर्श है। कैसा ? वह सप्त सुर कैसे पेश कर रहा है 'भाव-राग-ताल काल की उगम'। काल कोई रुकने वाली चीज नहीं है। कला का जो आधार है—सिर्फ इस कला में, दूसरी कलाओं में नहीं—वह काल है। मैं कल शास्त्री को बोल रहा था कि तुम कल के जैसे आज जिंदा हो क्या। जिंदा तो हो ही, कोई सवाल नहीं। मगर कल के जैसे तुम आज हो क्या ? संगीतकार अपनी कला कैसे, किस आधार से पेश करते हैं उसकी व्याख्या है इसमें। तो वे सात सुर गाते हैं, भाव-राग-ताल काल की उगम है, जो टिकनेवाली नहीं है।

कविता में कोई बिंब सूझने पर कवि उसका विस्तार करता है यानी उस बिंब की संवेदना के सहचर शब्दों की ओर उनकी ध्वनि या लय को खोज करता है। संगीत में वह प्रक्रिया किस रूप में होती है ? दूसरे शब्दों में, आपके गायन में कल्पनाशील विस्तार और सरचनात्मक विस्तार में क्या संबंध है ? क्या संगीत में कल्पनाशीलता हमेशा सरचनात्मक रूप लेती है ?—यह किंचित कवश प्रश्न जान पड़ा है।

नहीं, प्रश्न अच्छा है। शुरू से आखिर तक पूरा अच्छा न हो तो बीच बीच में अच्छा है, और आखिर में तो बहुत ही सुंदर है। जो आपने पूछा है कि क्या संगीत में कल्पनाशीलता हमेशा सरचनात्मक रूप लेती है इस पर तो संगीत का आधार है। दूसरी कलाओं में है कि नहीं, मुझे मालूम नहीं। पर इसके बिना संगीत तो हा ही नहीं सकता। अभी मैं कह रहा था कि 'सप्त सुर गावे गुनि जन भाव राग-ताल काल की उगम'। हिंदुस्तानी संगीत में ताल एक ऐसी चीज है कि जितने ताल बने हैं उनको अपन संगीतकारों ने सचमुच समझ के

जाना और उनका आघात सह लिया, तो यह एक चुनौती है। राग रूप और ताल रूप जितने भी रूप हैं, जो बाद में एक-दूसरे से मिलते हैं, उनका आघात वह स्वाभाविक रूप से महसूस करने लग जाए तो उसमें ऐसी रचना है कि एक बार वह जो कलाकृति संगीत में निर्मित कर जाएगा, उसे फिर कर ही नहीं सकता। खाली लय में नहीं, ताल में वह गुण है। फिर आप वहीं नहीं कर सकते, इसलिए शास्त्रीय संगीतकारों को गाते समय आप गौर करेंगे कि वह ह्रस्व और दीर्घ पर ध्यान नहीं देते। वह ह्रस्व दीर्घ नहीं जानता, ऐसा नहीं है, ताल ऐसा करने नहीं देती। वह उसे अपने साथ ही ले जाएगी, क्योंकि आपको ताल निभानी है। तो दीर्घ ह्रस्व और ह्रस्व है तो दीर्घ हो जाएगा। इसी सदम में वह, अक्सर लोग कहते हैं कि परदेस के जो वायलिन बजाने वाले हैं, दस लोग बजाए, एक ही समय ऐसा बोझ आता है। दिग्गता हागा, दृश्य बहुत अच्छा दिखना होगा बजाते समय। मगर भारतीय संगीत में जो तालशास्त्र है, यह किसी को एक सरीखा करने नहीं देगा। एक ही बंदिश आप कहेंगे और मैं कहूंगा, तो भी एक ही स्वर गाते हुए आपका अलग हा जाएगा। तालशास्त्र एक ऐसी चीज है—रिदम (लय) उसके नीचे की चीज है। लय स्वयं सवाद नहीं करती, ताल सवाद करती है। जैसे सप्तरूप परिपूर्ण है, राग परिपूर्ण है, वैसे ही ताल भी परिपूर्ण है। ताल अपने संगीत में एक ऐसी निर्मिति है कि आपने एक बार जो गाया है फिर आप उसे ही नहीं गा सकते।

इसलिए हर रचनात्मक परफार्मेंस एक निर्मिति है, जिसे दुहराया नहीं जा सकता।

दुहराया नहीं जा सकता। मगर संगीत में चलन यह है कि न जानने की वजह से लोग वही-वही गाते हैं बार-बार। जो अशक्य बात है, वह अपने संगीतकार करते हैं। यह मेरा उन पर आरोप है। आपने एक दफे जो गाया है, फिर कैसे गा सकते हैं? उस तथ्य को आप जानें तो। नाद सो जानु रे सुन गानि', यह भीम पत्तासी की बंदिश है—महाकठिन विस्तार हेतु धम है। यानी स्वर का विस्तार जो होता है, वह समयने की बात है। खाली बड़े-बड़े स्वर लगा देने में विस्तार नहीं होता है। सुनत देखाय जब ये नाद रहि करो रे आघात सहल। तब ताल सुर बन सार धम है। तो आघात सहन नहीं करते हो, खाली सुर तुमको मालूम है, मात्रा मालूम है, इससे ताल का ज्ञान होगा, ऐसा नहीं है। एक ताल क्या है तीन ताल क्या है, उसमें का धिन क्या बोलता है, इसमें का धिन क्या बोलता है। खाली सम पर आने से वह चीज पूरी नहीं होती। सम में आना जरूरी है। पर सम क्या है, यह मालूम नहीं। तीन ताल में सोलह मात्रा हैं यह मालूम है, उसके बोल मालूम हैं, पर उसका गुण क्या है,

यह वे नहीं जानते। अभी बहुत ताल हैं। पूरे ताल, गति ही नहीं, गुण, ताल-शास्त्र निरंतर परिवर्तनशील है। उसमें आप एक संगीत-प्रतिमिति जो बहुत है वह फिर आएगी ही नहीं। यानी बाकी सब निश्चित है, हम जान गए। पर कल का जैसा दिन आज आप प्रयत्न करें तो भी नहीं आएगा। यन् कैसा दिन गया यह आपसे याद रहगा, मगर आज का दिन फिर नहीं आएगा अपने जीवन में। यह ताल करवानी है लय नहीं। मैं एक चीज पचास बार कर सना हूँ, यह कारखाने की बात हो गई। कोई कलाकार एक मुश्किल चीज को दो बार बार करता है तो उसमें बढप्पन की कोई बात नहीं है। यानी सुनने वाले उसका प्रभुत्व जानकर प्रभावित हो जाएंगे। मगर वह प्रभुत्व हो गया दिखाने के लिए। अक्सर संगीतकार कला के पीछे रहने के बजाय अपने प्रभुत्व के पीछे रहते हैं। इससे कला का मर्म नहीं आता। लय अदर मिलनी चाहिए। यानी वहाँ घा बहते ही इधर अदर घा बजनी चाहिए। तो ये जानने के बाद एक बार गाया आदमी फिर वैसा गा नहीं सकता। भाव तो चाहिए राग बहते ही उसमें रूप जाता है। ताल और एन रूप है। और काह से उत्पत्ति है? समय के फँकटर पर ताल का बाधा हुआ है। एक मकान बनाया है। यानी इस मकान में बैठने के बाद आपको जो लगेगा वह दूसरे मकान में बैठने पर नहीं लगेगा। वह भी मकान है यह भी मकान है। तो तीन ताल गाते समय आपको अलग नहीं लगे, अगर वह महसूस नहीं हुआ तो मुझे एक ताल हो या तीन ताल, क्या करना है लेके? अपने संगीतकारों में ऐसा ही है। ये तीन ताल, एक ताल और झुमरा—उनमें फक सिफ मात्रा का मानत है। उसका जो रूप है, रूप क्या वह रहा है, इसकी तरफ ध्यान नहीं होता। सम तो एक पाठांतर है, जो उनकी समझा दिया गया है कि तुम्हारी बदिग ऐसी है—यहाँ से उठकर वहाँ जा जाओ। यह काम भी मुश्किल होता होगा, मानते हैं। मगर चीज बड़ा खतम नहीं होती।

409
1963

मुना है कि आपके प्रशंसकों में बहुत से वास्तुशिल्पी हैं। शायद आपको यह बात मालूम हो। क्या यह कोई संयोग भर है या आप अपने गायन में स्वरों की जो सरचनाएँ करते हैं, उनकी बनावट या वास्तुकारी की रचनाओं से कोई स्वाभाविक रिश्ता बनता है? संगीत जैसी अमूर्त कला के इस अत्यंत मूर्त पक्ष को लेकर कुछ कहेंगे?

यह सब बात है कि कई सारे वास्तुशिल्पी मेरे मित्र हैं। नये पुराने चित्रकार साहित्यिक भी हैं मेरे मित्र। पर इसका कारण मैं अभी तक नहीं समझा। उनकी मेरे संगीत में क्यों इतनी रुचि लगती है? अभी परसों मैं अहमदाबाद से लौट रहा था। संगीत का एक नया सौंदर्यशास्त्र / २३

गया था। उधर जोशी जी मेरे प्रेमी है। तो वह आए कि कुमार ऐसा ऐसा वास्तु बना रहा है, आपको दिखाने की इच्छा है। हम उठे और जाकर देखा। वह अहमदाबाद में नया थियेटर बना रहे हैं। बीस माल में। बहुत सुंदर है। तो उन्होंने दिखाया। हम खुश हो गए। यह मुझे दिखाने की उनकी क्या इच्छा है? क्या मैं वास्तुशिल्पी हूँ? बिल्कुल नहीं। मगर उसमें रुचि होगी, पर मैं उस पर बात नहीं कर सकता। दूसरे दिन कार्यक्रम था। वह मध्याह्न में आए और बोले कि यह हमारे वास्तुशिल्प में नहीं बन सकता, यह जो आज आपने सुनाया। शक्रा राग था। उसे मैं कितनी भी ऊँचाई में सुना सकता हूँ चाहे जो दिखा सकता हूँ। तो जोशी को तो मेरे गाते समय अपना पूरा थियेटर ही दिखता होगा।

यह स्वरो की लंबाई की बात है। वास्तुशिल्प और क्या है? लाइन ही तो है, रेशा है। पेंटिंग भी क्या है रेशा है, रंग है। और स्वर में भी वह चीज दिखा सकते हैं। गोलाई दिखा सकते हैं। संगीत में एक और बात है, जो दूसरी किसी कला में नहीं है। संगीत में आप सिर्फ जा सकते हैं, बिना आए। जिसे आरोह अवरोह कहते हैं—यानी जाना और आना। संगीत में बिना अवरोह के आरोह हो सकता है। सिर्फ जाना। और सिर्फ आना भी हो सकता है। इस पर बड़े-बड़े राग निर्मित हैं। कोई-कोई राग सिर्फ आने पर है। कोई जाने वाले है, आने वाले नहीं। बिना गए आ सकते हैं। सिर्फ आना। आ ही रहे हैं बस। आरोह करने के बाद अवरोह करने की जरूरत नहीं है फिर से आरोह कर सकते हैं। तो उसमें आप जितना चाहे स्पेस का निर्माण कर सकते हैं। और वजन भी है संगीत में। जितना वजन आप चाहे। एक स्वर लगाते समय आप दब जाएंगे उसके नीचे। आपको महसूस होगा कि अरे कितना वजन है उसमें। इसी तरह बहुत हल्का भी स्वर लगा सकते हैं। बिल्कुल हल्का। आवाज कितनी भी बड़ी या छोटी हो, उसका सवाल नहीं। उसमें भी बहुत ही हल्का स्वर लग सकता है। और वही स्वर ऐसे आ सकता है कि आप दब जाएंगे।

एक बार आपने कहा था कि घरानों ने समय तक संगीत के बर्कों का काम किया, आज उनकी आवश्यकता नहीं रही। आपने स्वयं अपने को किसी घराने से नहीं जोड़ा है। आपने घराना परंपरा से एक तरह से विद्रोह किया है। दूसरे, गायन के स्वरूप और आस्वाद में आपने जो परिवर्तन किए हैं, जो नई प्रयोगशीलता उसे दी है, उसे घरानों के अनुशासन में बाध पाना संभव नहीं है। घराना होते ही प्रयोग करने की अनवरत संभावना नष्ट हो जा

सकती है। लेकिन आपके जो शिष्य हैं, जो आपके अदाज में, आपके अनुशासन में गाते हैं, वे निश्चय ही जाने-अनजाने उसे परंपरा का रूप देंगे। संभव है, वह घराने-जसा कोई रूप ले।

पहली बात मेरे नाम में, मेरे संगीत का जो रूप है उसका घराना होगा कि नहीं होगा, इस बारे में मैंने कभी गलती से भी विचार नहीं किया, क्योंकि यह मुझे कभी महत्वपूर्ण बात नहीं लगी। मेरे संगीत के बारे में जो विचार हैं, कला के बारे में, महत्व उनका है। घराने में जो दोष है वह यह है कि वह सोचता नहीं है। कला में मुझे यह भाग्य नहीं है। जिसको सोचना नहीं है और मजे से रहना है, वह घराना मानेगा-चलाएगा। मठ स्थापना करने वाला जो व्यक्ति होता है, वह मैं नहीं हूँ। मेरी परंपरा चले, मेरी कोई इच्छा नहीं है। हा, कला के बारे में मेरे जो विचार हैं, उन पर स्वतंत्रता से विचार जरूर हो।

अभी तक घरानों ने जो कुछ किया उसमें से अच्छा कुछ निकला नहीं। घराना के पीछे इतना ही विचार रहा है लोगों का कि वह बने रहे। एक तरफ तो कहते हैं कि संगीत परिवर्तनशील है। हर संगीतकार कहेगा। पर करते कुछ नहीं। नयी चीज कोई सामने आ जाए तो उसे समझने की बिल्कुल कोई गुंजायश नहीं, क्योंकि वे वही वही कहानी फिर से सुनना चाहते हैं। बच्चा जैसी बात है। और परंपरा काहे के लिए रहे? पराव होने के लिए? संगीत में यह अव्यय बात हुई है, इसीलिए तो वह पीछे गया है। संगीत का अस्तित्व घरानों की वजह से नहीं है, बल्कि घरानों की वजह से संगीत पीछे गया है। डेढ़ सौ साल पहले जैसा गाते थे वैसे तो कोई गाता नहीं अभी। तो घराने का क्या मतलब है? सब घरानों का मैंने अक्षर में निकालकर रखा है कि ऐसे ऐसे अक्षर उच्चारण करो तो फला घराना हो जाएगा। सीखने की जरूरत नहीं। एक प्रकार की आवाज निकालने के बाद घराना होता है क्या? मैंने शुरू में कहा था कि घराना ताश के पत्तों का बगला है। कितना ही बड़ा बनाओ, टिकनेवाला नहीं है। घरानों के पीछे विचार ही नहीं है कुछ। कितने संगीतकार बातें बहुत करते हैं, पर करते कुछ नहीं। खुद मैं तो जैसे ग्वालियर घराने का आदमी हूँ।

अब भी ग्वालियर घराने के हैं और कृष्णराय शर्कर पंडित भी। तो घराने के अंदर कुछ तो समानता नजर आनी चाहिए, नाक-नकदों में

ग्वालियर घरान में जो राजा भैया पूछवाले थे, उनके और कृष्णराय पंडित के गायन में क्या साम्य है? और पूछवाले के लटक है, उनमें क्या साम्य है?

राजा भैया और कुमारी पंडित—एक ही मुद्र के मध्य, एक ही जमा। वे हैं। पूरापासा की है ? स्नानिपर परा। म हा। अष्टो अष्टो मगातर ध रि सम घड़ी म पर। ता मुख्य जगह का नाम भवा और मोन का नाम भव है। वेगा ही है। रिग को बस बाता उगव, पर पुराहिा पूछता है तो नाम सेने व सिण बात दते है वीगिर गाव। अर, वीगिर क्या और कुमारी गवव क्या—वोर् तुन है मार दगमें। ममें गिर अभिगात्र तत्र भागा है रि ही मुनुग त जो व। सगाया का उगमें व कुछ, मां गने हदि आन। यहा म-सय है।

मेरा स्पष्ट विचार है कि त्रिगवा बसातार हाता है यह परान पर पल कर बसातार तही हा मक्ता। पर मगीतरार हागा, गातेसमा हागा, बसा तार हात व सिण उगको गुन को मोषता वहेगा। वैन गरम घड़ी धीर है उग गाता जग्न आणा और विदिता अष्टा हागा। बसाति दगह-गगा मैन दगा है कि बगपन म साग जिहें गायक बहने व बा म व गायक तही है व सिद्ध हो गया। उता गायक बहने व निण बई तवार ही तही। यह क्या हुआ, बिसने बिया ? किसी ए त मा मिलतर सागा म दुष्ट-बुद्धि म कुछ नही बिया। स्वाभाविक है यह। उता तितान व वें रिदा गया। बाद म प्रेमी सागो त उतको सभासा। यहन व जमान म पांथ-छह राग आ जात थे ता गववा हा जाता था। गुन व मोरा कम जाता था। मान भर म कभी एन बार गुन हाने। आजकल तो हर जगह मगीन गिरता है रिवाड प्यपर है, रेडियो है टी० बी० आ गया। टी० बी० गा व बाद मब मगीतरारा की ऐगी मुक्ति हा जाएगी रि पूछिए म। य मब अलग अलग माध्यम आ रह हैं। मैं कहता हू आप बसिए, मैं आता हू तांगे म इदीर। आप मानेंगे क्या ? भैया, आप मत आओ। आप ताग म आने बात है हम तो बार म जाएगे। इसम आपा और मेरा व गा भेल बैठेगा दार ? यहन के जमा म कम पूजी बहुत दिन पलती थी, अभी पाहे जिती पूजी हा, गरम हा जाती है। यहन मामूली भी जो गाता था गायक ठहर जाता था। रेडियो म गात बाता की अवसर दिवत रहती है कि अब नया क्या गाए। बिना समझ बाते जो ड्यूरी अपगर हैं यही पूछने हैं कि साहब यह ता आपने पिछले महीने गाया था। उसने जो प्यड मारा वह गायक का मालूम नहीं। यह बड़े-बड़े मगीतरारा के साथ होता है। आज क्या गाए अगल महीने क्या गाए। कितनी बार दुह रायेंगे ? यहने के लिए ठीक है कि कल्याण समुद्र है। गा के दिगाए समुद्र है कि नाला है। दो दिन म इनका कल्याण गरम।

आज सुनने की बहुत मिलता है। य जो नये माध्यम आए हैं, बहुत भया नव हैं। इनकी वजह से लोग का सुनने का दजा बहुत बढ़ गया है।

आपने अभी कहा कि आप चाहते हैं कि आपके संगीत या संगीत पर आपके जो विचार हैं, उन पर सोचा जाए। इसे कुछ और स्पष्ट करें।

मुझे लगता है कि जैसे दूसरी कलाओं में—साहित्य में, चित्रकला में—विचारों का आघात सहन करने की जो बात है, वह संगीतकारों में नहीं है। उन्होंने सोचा नहीं अभी। और इस क्षेत्र में जो आजकल हैं और पहले जो थे, रियाज करके संगीत पेश करते थे। अच्छा करते थे, इसमें कोई शक नहीं। पर विचार उसने पीछे कुछ नहीं था। कला कहते ही विचार चाहिए। आवाज अच्छी है तो उसे लेके क्या करें? कोयल की आवाज भी अच्छी रहती है, पर वह गायक है क्या? कला का काम ही व्यक्त करना है। मुझे क्या कहना है, जब यही मुझे मालूम नहीं है तो मैं कुछ भी कहूँ, क्या फल पड़ता है।

नाटक, कविता, चित्रकला, मारी कलाएँ अधिक परिवर्तनशील कही जाती हैं। उनमें बदलती हुई दुनिया के बदलाव अनेक रूपों में देखे जा सकते हैं। इसके विपरीत संगीत को कुछ यथास्थितिशील कसा माना जाता है, क्या यह सही है?

इस बार में तो पहले भी बात हो गई है। संगीत इतनी परिवर्तनशील नहीं कला नहीं है। आपको साहित्य हाथ के सामने दिखता है, चित्र आपके सामने है, शिल्प हैं पर हजारों साल से संगीत एक जैसा रहा नहीं। यह बना रहती ही नहीं है। मैं आपको पुराना संगीत और नया संगीत सुना सकता हूँ कि वह कैसे बल पाया, पर उस वक्त सौंदर्य का दृष्टिकोण अलग था। वह संगीत अब नहीं है। सौ डेढ़ सौ साल पहले ग्वालियर घराना जैसा गाता था, वह मुझे गाना आता है। मैं १२ साल की उम्र से ग्वालियर घराना ही सुना रहा हूँ। मैं संगीत में सीमात पर खड़ा हुआ व्यक्ति हूँ पहले के संगीतकारों से मेरा अच्छा, स्वाभाविक संपर्क रहा और अभी जो परिवर्तन का जमाना है इसका भी मुझे अनुभव है। ये कहाँ हैं मुझे मालूम है और मैं कहाँ हूँ इसकी भी मुझे पूरी परिचयना है। मैं संगीत में उत्खनन करने वाला आदमी हूँ।

अच्छा, आधुनिकता के प्रभाव संगीत में किसी तरह से आप देखते हैं?

आधुनिकता? जो नये-नये क्षेत्र आए हैं, पहले नहीं थे। यानी कुछ साल पहले फिल्म का संगीत नहीं था। एक विलुप्त नया संगीत आ गया है। वह भी संगीत ही है। मेरे गाने से भजना का जो प्रतिष्ठा मिल गई, वह पहले नहीं थी। पहले ख्याल और ठुमरी गाने वाले लोग थे। कुछ टप्पा गाते थे। बहुत

ही कम । प्रतिष्ठित संगीतकार, रयाल, ध्रुपद गाने वाले कभी तराना भी गा लेते थे । यानी हल्की चीज । अब हल्की चीज कुछ नहीं रह गई है । सब जात चली गई है । रेडियो में ठीक है कि लोक-संगीत बिना समझे बजाते रहते हैं, बात अलग है । महाराष्ट्र में नाट्य-संगीत बिल्कुल अलग है । और स्वतंत्र होने के बाद वो लेफ्ट राइट के गाने आ गए । मार्चिंग साग । चीन का आश्रमण हुआ न जब, तो हमें स्टेशन डायरेक्टर ने कहा । हमें लडाई का कोई अनुभव नहीं तो मार्चिंग साग कहा से आएगा ? वह हमारे रक्त में ही नहीं है तो क्या करें ? यह संगीत का एक तरह का उपयोग है । तो, इस तरह संगीत का क्षेत्र पहले से बहुत बड़ा है । पहले ठुमरी गानेवाले की इतनी प्रतिष्ठा नहीं थी । बेगम अख्तर की जो प्रतिष्ठा अब है वह पहले नहीं थी । सिद्धेश्वरी, रसूलन बड़ी नहीं थी पहले । पहले राग-संगीत ही गानेवाला गायक कहा जाता था ।

संगीत और समाज के रिश्ते पर भी आपका ध्यान गया होगा । मनुष्य के प्रति संगीत का जो दायित्व है, उस पर । दूसरे शब्दों में, हमारे समाज को संगीत की, इस संगीत की जरूरत क्यों ?

ऐसा है कि यह भूख है । भूख । इंसान की जरूरत है । खाली खाने पीने पर उसकी जिदगी आखिर तक गा नहीं सकती । इसमें उसका बड़प्पन नहीं । नहीं तो वह चलता-फिरता जानवर हो जाएगा । साहित्य भी तो चाहिए । आपने संगीत क्या पूछा ? साहित्य, चित्रकला क्यों चाहिए ? एक ही सवाल है यह । ललित कलाओं को हम सांस्कृतिक गतिविधि कहते हैं । बेकारी की, समय बर-बाद करने की गतिविधि क्या नहीं कहते ? क्योंकि इसके बिना अपना चारा नहीं । और जीवन में कलाओं का उपयोग आनंद में वृद्धि करने के लिए है । आप किसी मुसीबत में उलझे हुए हैं, चलो खाना खा लेंगे, वह उलझन चली जाएगी, ऐसा हो तो बात है । चार पांच लड्डू खा लेंगे तो चिंता मिट जाएगी । ललित कलाओं का जीवन में बहुत बड़ा स्थान है । उनके बिना जीवन नहीं है । संगीत तो सबसे निकट है । आदमी पर उसका परिणाम भी आमने सामने हो जाता है । चुप्पी उसमें है ही नहीं । वह चिल्लाने वाली कला ही है, चुप बैठनी नहीं है । संगीत दूसरी कलाओं से ज्यादा असर करता है । वह घेर लेता है । तबूरे बजने लगे या कोई गाने लगे, तो खाली यही थोड़े रहता है वह, पूरा फल जाता है । मुसाफिरी है उसकी । चित्रकला इस तरह नहीं जाती । पेंटिंग यहां रखने के बाद उस कमरे में नहीं जाएगी । इधर आना पड़ेगा आपको, देखने के लिए । हरेक के जो माध्यम हैं अलग-अलग हैं । संगीत ऐसा नहीं है । संगीत जीवन में शांति आनंद के लिए है । आनंद वृद्धि के लिए । यानी झगडा मत

करो पार, मजे में बैठो। बाद में देखेंगे, चल देखेंगे। किसी भी कला का यही उद्देश्य है। संगीत में बिल्कुल निर्विकार आनंद है।

आपके प्रदासक जानते हैं कि दूसरी कलाओं में भी आपकी गहरी रुचि है। क्या दूसरे कला रूपों से आपको संगीत में प्रेरणा मिलती है ?

बिल्कुल। दूसरी कलाओं से क्या, हर एक चीज से मिलती है। दूसरी कलाओं को देखने, साहित्य पढ़ने के बाद मेरे तो संगीत में परिवर्तन होता है। मैं जब कोई साहित्य पढ़ता हूँ तो मेरे काम की कोई चीज उसमें है कि नहीं, यह मैं देखता रहता हूँ। चित्रकला के साथ भी यही है। एक घटना मुझे याद आ रही है—कहा से क्या अपने को मिलेगा इस पर। शायद एक बार नेहरू जी आने वाले थे, ना आसपास में गावा में बोट लगाये गए थे। इधर बिजाना करके एक गांव है। बिजाना। बाह, बड़ा अच्छा नाम है—बिजाना। मैं बिजाना बिजाना करता हुआ गाड़ी में बैठा था। यह बड़ा अच्छा नाम है बिजाना। खैर। जब बाढ़ लगे हिंदी-अंग्रेजी दोनों में, तो खयाल आया कि अरे यह तो 'बिजाना' है। मैंने उसमें एक बर्तन बांध दी। तो किस समय क्या आदमी को सूझेगा बोल नहीं सकते। बर्तन जाते समय रतलाम के पास एक मोरवाणी स्टेशन है, वह मुझे अक्सर बहुत अच्छा लगता है। बहुत स्टेशन हैं पर यह मोरवाणी खूब नाम खा मार इसका। कोई जरूरी नहीं कि रचनात्मक प्रेरणा के लिए कोई अच्छी घटना ही चाहिए। वह कहीं से भी मिल सकती है। यानी एक खराब घटना देखने के बाद आपको एक बहुत अच्छी चीज भी मिल सकती है। इसके बिल्कुल विपरीत।

आधुनिकता के दबावों पर आपने काफी कुछ कहा है। मसलन पहले जो माना जाता था कि शास्त्रीय ही एक मात्र संगीत है, यह धारणा अब बदल गई है। जसे फिल्म संगीत है जिसे लाखों करोड़ों लोग उसी स्वर में सुनते हैं। तो यह जो लोकप्रिय संगीत है—फिल्म संगीत या जिसे रेडियो सुगम संगीत कहता है या पश्चिम का पाप संगीत आदि—उसकी चुनौती को शास्त्रीय संगीत किस तरह देखता है ?

राग संगीत को उसकी तरफ देखने की कोई जरूरत नहीं। उसका स्तर इतना ऊंचा है—आप साधना करें या न करें वह दोष आपका है राग संगीत का नहीं। संस्कृत भाषा आपको नहीं आती है तो संस्कृत भाषा क्या करेगी ? सुगम या फिल्म संगीत वगैरा का जीवन बहुत छोटा है। जैसे बारिश में कीड़े

पैदा होते हैं उनको कौन गिनता है ? इतनी बड़ी दुनिया है राग सगीत की । टिड्डी दल एक प्रात में खाकर जाएगा और क्या करेगा ? राग सगीत को डरने की जरूरत ही नहीं है । हम कहते हैं, यह दूसरा सगीत लोगो को बिगाड़ नहीं रहा है अच्छा कर रहा है । उसकी वजह से आप राग सगीत की थोर खुवेंगे । सता के रिकाड कितनी बार सुनेंगे आप ?

अर्थात् क्या फिल्म-सगीत से ऊब में ही शास्त्रीय सगीत की सभाव नाए निहित हैं ?

नहीं, इसका सवाल ही नहीं है । वह अपना काम करे । इतना शास्त्रीय सगीत सब लोगो तक पहुंच भी कैसे सकता है ? अच्छा स्वर, अच्छी लय सुनने की इच्छा सबकी होती है, क्या सबको शास्त्रीय सगीत सुलभ हो सकता है ? सबको कुमार गंधर्व पर समय बरबाद करने की फुसत नहीं है । पर सगीत तो उनको भी चाहिए — ऐसा, जो समझ में आए । तो चुनौती वगैरा कुछ नहीं है राग सगीत के लिए । जो सचमुच साधक होगा चालू जमाने में उसकी जो वद होगी वैसी कभी पहले नहीं रही होगी । लोग नार्चिंग लेके उमका । पहले दरबार में जो सगीतकार थे—यानी राजाओ के जमाने में—तो सभी राजा सगीत नहीं समझते थे । जैसे घोड़े हाथी बाधते हैं ऐसे गायक भी रहते थे । कोई कोई राजा होता था जो सगीत से प्रेम रखता था सगीतकारो पर उसका प्रेम भी ज्यादा दिखाई देता था । ऐसे कुछ राजा खालियर में हो गए । मगर उन सगीतकारो ने लागो की तरफ क्या ध्यान दिया ? अपने उन सगीतकारो ने लागो की तरफ क्या सांचा ? लागो का गाना समझ में आए इस दृष्टि से उन्होंने कुछ किया क्या ? सीखने के लिए जो आते थे उनको सात मार देते थे वे ।

शास्त्रीय सगीत के समकालीन परिवर्ध के बारे में कुछ बतलाइए । आप अपने समकालीन गायको के बारे में क्या सोचते हैं ? एक जमाने में एक साथ बड़े-बड़े सगीतकार हुए । यह भी कहा जाता है कि इस समय जो गायक हैं वे अंतिम बड़ी आवाजें हैं । गायन में उभर रही नई पीढ़ी के बारे में आप क्या सोचते हैं ?

नये जमाने में क्या एक बड़ी सुविधा हो गई है कि माइक आ गया है । माइक की वजह में स्वाभाविक आवाज में सगीतकार आजकल गा सकता है । जबर दस्ती उसे चिल्लाने की जरूरत नहीं पडती । और पहले यानी २० २१ साल पहले, एक जो सात दुनिया थी वह अभी नहीं है । बिना माइक के वही पकान नहीं कर सकते आजकल । पहले शोर था ही नहीं । दिमाग में यह जो हडबड

है, यानी हर तरीके से आवाज, गाड़ी की आवाज, ये खड़खड़ आवाज, ये आवाज वो आवाज । पहले शांत दुनिया थी । मामूली आवाज भी दूर तक सुनाई दे जाती थी । माइक की दुनिया नहीं थी । माइक पर गाने वाले लोग भी नहीं थे । उनकी उस वक्त सुनने की क्षमता भी ज्यादा थी । आज लोग को सुनाई नहीं देता बिना माइक के । क्योंकि वे इतना शोर सुनते हैं, इतना सुनते हैं कि कोई भी चीज दिखाने के लिए आख के सामने ले जाना पड़ता है । इसलिए बड़े-बड़े शहरों में आप देखते होंगे कि एयरकंडीशन हॉल हो गए हैं सब । अतिशयोक्ति है यह जो आपने पूछा, मगर माइक की वजह से नुकसान तो जरूर हो गया—आवाज निकालने का ।

और नये संगीतकारों यानी समकालीन जो हैं, उनके बारे में क्या बोलूँ मैं ? गाते हैं । उन्होंने जो संगीत समझा, उनको जो आता है उसे अच्छी तरह से पेश करने का प्रयत्न करते हैं । मगर यह जरूर है कि गड़बड़ा गए हैं सब । उनमें वह शांति नहीं है । विचलित हैं । पहले के संगीतकारों में वह एक शांत प्रकृति की उपस्थिति थी । आज के संगीतकारों को मालूम नहीं कि क्या गा रहे हैं । उनमें उनकी खुद को रस नहीं है । जो अख्तरी वाई शुरू में गाती थी—नाम होने के पहले—उनके जो रिकाड हैं, उनमें जो गहराई है वह बात नाम होने के बाद नहीं रही । यह बात अलग है कि आपने गजल लिख दिया, आपने गजल गा दिया । बाकी क्या ? अख्तरी वाई का सोचना बड़ा विचित्र था कि मैं गा नहीं सकती । लोग पसंद करते हैं, तो गा देती हूँ । आप मान देंगे तो हम क्या करें । आजकल के संगीतकार बिल्कुल हिले हुए हैं सब । विचार व्यक्त करना चाहते हैं तो बहा गड़बड़ा जाते हैं । बहने से होता थोड़ा ही है कि मैं अलग से अपना संगीत सुनाऊंगा । कोई भी संगीतकार कहे कि मैं नया कुछ निमाण करूंगा, तो कहके किसी ने किया है ? आप भी जो कुमार गंधर्व का नाम लेते हैं, उसने कभी ठहरा के कुछ नहीं किया । हो गया । होने के बाद आप उसे मानते हैं, यह अलग चीज है ।

एकदम युवा पीढ़ी जो संगीत में पढ़ा हुई, उसमें आपको लगता है कि संभावनाएँ हैं ?

युवा पीढ़ी में मेरे बाद क्या—तो उम्र में बोल नहीं सकता । संभावनाएँ ठीक हैं । मगर ऐसा है न कि कौतुक करने की ललित कलाओं में कोई गुजामश नहीं है । मेरे बच्चे ने एक तान अच्छी मारी तो वह अच्छा सबैसा है, मैं यह कहूँ ? यह मेरे में नहीं होगा । क्योंकि बचपन से मेरा कौतुक इतना हुआ है । मेरे इतना कौतुक तो किसी संगीतकार का हुआ हो नहीं । मुझे मालूम है कि कौतुक क्या चीज है । मेरी जगह दूसरा कोई लड़का होता न, तो बदर हो जाता । पूछ

निराल आती उमरे । गलती में क्या है कि उमरा दुःखपाग में पड़ गया । तो हमारा बाप भी जो पीड़ी है उसका धारे में अभी कुछ नहीं कर सकते । किन्तु हाल जितना गायन करके जितना नाम लेते हैं—पुराना छोड़ें—मर बाप के, उनका पहला शिक्षण नहीं मिला है एकाग्रता है । उनका जैसा ज्ञान चाहिए—पुराना यात्री पहले का संगीत माहिर्य उनका मिला नहीं, बहुत पाया मिला है । क्योंकि गिगाने ही नहीं थे । ये गिता म बड़े बंजूम थे । पर मन्वीर कि अपने संगीतकारों को पढ़ाता आता न था । अगर ज्ञान न था ऐसा रहा, संगीत पढ़ाता नहीं आता ।

कई बार सगता ह, आपकी कता के उत्तर आप्पात्मिक हैं । आप तो बरागीत से भी तरव ग्रहण करते हैं, उनकी प्रकृति भी आप्पात्मिक ह । क्या आप इन तरवों की कतात्मिक उपयोगिता के कारण धुनते हैं या अपने सामान्य जीवन में भी कुछ स्थान देते-मानते हैं ? आपका उद्देश्य साधक-सामूह संगीत प्रस्तुत करना भर है या ऐसा संगीत जिससे आप्पात्मिक आनंद भी हा ?

संगीत को समूह करता तो है, मगर तो कोई दो राय नहीं । सोच-गणी की तरफ मैं इसीलिए गया । जमा मैन पहले बोला कि मैं राग-संगीत का उत्पत्ति स्थान, उमका उदगम मोजने निकला । तो पहा आने टिवा ।

ता, स्वाभाविक चीज भी ऐसी कुछ सुंदर रहती है कि कदा हानी है यह सचमुच स्वाभाविक है क्या । बिना कोई प्रयत्न किए कोई चीज दिगाई दे आपकी, आप हैरान न हो जाएंग तो और क्या करेंगे ? तांगीता म जा धुन और अक्षर हैं उम ऐसा ही है । मैं यहां सिर्फ स्त्रिया के बारे में बात कर रहा हू । स्त्रिया के गीत परिवर्तनशील नहीं होते । जो टिवा हुआ है बहुत कुछ स्त्रिया की वजह से टिवा हुआ है । स्त्री तो परंपरा प्रिय हाती है । हमारे गीत लोगो को रग करने के लिए रहते हैं स्त्रियो के नहीं । स्त्रिया के गीत सिर्फ अपने लिए होते हैं । तो स्वाभाविक लय, बिना कुछ सोचे इतनी सुंदर है तो संगीतकार इतना प्रयत्न क्यों करते हैं लय निमाण करने के लिए ? क्या इतना बिल्ल पो करते हैं ? वाली स्वर और व्यंजन का अलग-अलग उच्चारण करने से लय निर्मित होती है क्या ? लय तो इसके आघात में से निकलती चाहिए । अलग लय करने की जरूरत ही नहीं ।

और एक दूसरी बात कि जो स्त्रिया गाती हैं बहुत बार ऐसा हुआ है कि लिख लेना मुश्किल हुआ है । इतना मुश्किल कि अपन की समझ नहा आता वे गाती कैसे हैं । बीहड़ मरव की धुन—मगजपच्ची कर दी पर समझ में नहीं आया कि यह क्या गा रही है । ऐसे ही एक जात है आई । वह जब गाने लगी

तो मैं हैरान रह गया। उसने जो आवाज निकाली, क्या वह। उसके पीछे कोई प्रयत्न नहीं है। इधर क्या है कि समझदारी आ गई। उधर कोई समझदारी नहीं है। अब वह आवाज निकलना आसान थोड़े ही है। उनके लिए होगा, हमारे लिए नहीं।

यह आपने लोकसंगीत के बारे में बताया। हमारा सवाल यह है कि क्या संगीत के माध्यम से एक ऐसी दृष्टि आप अभिव्यक्त करते हैं जो कलात्मक होने के साथ-साथ आध्यात्मिक भी है, जिसका कलात्मक होना उसके आध्यात्मिक होने से जुड़ा है ?

अगर चीज होगी तो लगेगी। जैसा करते हैं, वैसे ही खुद होना चाहिए। इसके बिना नहीं हो सकता। मैं जैसा आपका गाने में दिखता हूँ वैसे मैं हूँ।

राग-संगीत के भविष्य की आपकी क्या कल्पना है ? क्या कलाओं पर हमारे समय में जिस तरह के दबाव हैं उनके रहते शास्त्रीय परंपरा बचावत चलती रहेगी ? कहीं उसके अजायबघर की चीज बन जाने का खतरा तो नहीं लगता आपको ?

यह साधक लोग पर निर्भर है। आप जो महसूस कर रहे हैं उसे किसी बदर मैंने भी महसूस किया है। संगीत क्या मंचमुख अजायबघर में जाएगा। अगर क्या जाएगा, यह भी सवाल है, क्योंकि संगीत कोई रखने या रखने की चीज नहीं है। वह कोई चित्र या मूर्ति नहीं है। यानी साधक रहेंगे तो रहेंगे, नहीं तो नहीं रहेंगे। मेरे पहने की जो पीढ़ी की उमर का गानों पर जो उन आस्था थी, उनके प्रति जो अभिमान था, वह अब नहीं रहा। उस समय अगर राग अच्छी तरह नहीं आता था तो नहीं गाते थे, अब बिना राग गाने हैं। तो नये लोगों में राग के प्रति ज्ञान और रस का बहुत निश्चिन्ता है। स्वयं के घर का एहसास नये मानविकार को नहीं है। और यह देखकर उस दुःख था। अब देशी कौन गाना है ? सब जानूँ गा रहे हैं। हमने अपने गायक ज्ञान का यह है। गलत राग गा रहे हैं, घराने के लोग भी। आगरा घराने का पाण बना। घराने की मिट्टी पानी में खर रहे हैं।

ऐसे आधुनिक लेखक और चित्रकार भी अनेक जगह भी संगीत का दूसरी कलाओं में गहरी निष्कर्षता लेते हैं और उनकी अपनी कला बानी रहने लगे। लेकिन इस मानविकार विमल है जिसकी दूसरी कलाओं में आस रखा जा सकता है।

मानविकार करने हैं उसने क्या ज्ञान बताया ? यह सवाल सवाल है।

मानविकार का एक रूप

कलाकार हाना है। कलाकार को बहुत ही समझदार होना चाहिए, ऐसा मैं
 मानता हूँ। भले ही वह दूसरी बात पर बात करे, न करे, मगर ज्ञान की
 दृष्टि से जितना समृद्ध उसका जीवन होगा, उतना बड़ा कलाकार वह होगा।
 प्याली संगीतकार बड़ा नहीं हो सक्ता।



सत्य से आंशिक साक्षात्कार

किशोरी अमोनकर से मृणाल पांडे की बातचीत

किशोरी अमोनकर का नाम हिंदुस्तानी संगीत की श्रेष्ठ गायिकाओं में भी अग्रणी के रूप में शुमार किया जाता है। आपने जयपुर घराने की गायकी पर नये रूप और लावण्य के साथ अधिकार अर्जित किया है। आपने देश-विदेश की लगभग सभी प्रतिष्ठित संगीत सभाओं में शिरकत की है। मध्यप्रदेश कला परिषद् द्वारा आयोजित उत्सव ७५, ७८ और ८१ में भी आपने संगीत रसिक समाज पर रसवर्षा की है।



मृणाळ पाडे की लिखी कहानियाँ और समीक्षाएँ प्रायः चर्चा का विषय बनती रहीं हैं। उनकी पुस्तकें शब्दवैषी (कहानी-संग्रह), जो राम रवि रामदास, भोजपुरा हातात को देखते हुए (नाटक), एक नीच ट्रेडिडी (उपन्यास) काफ़ी सराही गई हैं।

दुबला कुछ-कुछ लम्बूतरा चेहरा, खड्ग की धार सी सुतवा नाक, और गहरी आँखें जो उनके बोलते-बोलते कभी अचानक अतर्मुखी होकर अपने भीतर कुछ टटोलने लग जाती हैं, एक साथ तटस्थ और चेतन । किशोरीजी का पूरा बज्रूद अपनी गहन पुजीभूत 'इंटेंसिटी' से खींचता है चाहे वे उनकी आँखें हो या उनके दुबले निरंतर गतिशील सवेदनशील हाथ । उनके शब्दों में भी वही साफगाई और स्नायवीय आवेग है जो उनके स्वरो में हमें बाधता है पर जहाँ उनके शब्दों के पीछे उनके विवेकपूर्ण चेतन क्षणों का तबसगत सुधरापन है ? उनके स्वरा के पीछे भावनाओं का वह प्रबल उफान है, जो सारे कला सबधी ध्रुवगहो, धारणाओं की ऐसी की तैसी करता हुआ श्रोताओं पर विशुद्ध रस के रूप में निचर घरसना है । किशोरीजी के पूरे व्यक्तित्व में इन दोनों तत्वों की सतत टकराहट और विचित्र अतर्गुम्फन है ।

इस बार उन तक पहुँचने का मेरा पासपोट उनके साथ उनकी प्रिय शिष्या माणिक भिडे थी, जिनकी सतत निश्छल मुस्कराहट और अपने 'गुरुजी' के प्रति अगाध स्नेह और वात्मल्यपूर्ण अनुशासन का भाव किशोरीजी की प्रचंड स्नायवीय ऊँचा को बहने के लिए एक सहज मुकुमार मानवीय घरातल देता जाता है । पहले रोज जब मैंने माणिकजी से डरते डरते किशोरीजी का इटरव्यू लेने की बात की थी तो वे हँस कर बोली— 'हाँ हाँ क्या नहीं ?' पर फिर तुरत कुछ धीमे स्वर में जोड़ा— 'पर जरा रुक कर, उनमें परमिशन लेने का भी खास मौका होता है' वही बात वही —'उन्होंने हाथ से खलास' का इशारा किया ।

अगले दिन आदत के अनुसार मैं समय से कुछ पहले ही वहाँ पहुँच गई थी । किशोरीजी तैयार हो रही थी, मैं ठिठनी पर उन्होंने बड़ी सहजता से इशारा किया, 'बैठो न' मैं कुर्मी पर सतर हो बैठी । किशोरीजी ने दो चार छोटे मोटे ग्राम निबटाए, काफी के लिए फोन किया । फिर जाकर गगूवाईजी से मिली— वे बगल के स्वीट में टिकी थी और उनके कार्यक्रम से पहले ही किशोरीजी को

लौट जाना था। यह सब होते-हुवाते माणिकजी भी नहा धोकर निकल आई थी। कुछ स्थिरता आई।

००

‘बोली, क्या पूछना है?’ किशोरीजी मर्वे सिक्कोडे ताक रही थी—‘बैंगे इटरव्यू का मुझे कोई बहुत अच्छा अनुभव नहीं है।’ मुझे वहाना मिल गया था प्रश्न न पूछने का। तुरत मैंने सुझाव दिया कि प्रश्नात्तर की फामल श्रृंखला के बजाय क्यों न वे बालें और मैं लिखती जाऊँ? ठीक है, वे राजी हुई फिर मुड़कर बैर से कहने लगी कि, क्या वह अडा-वडा ले जाया है—उन्होंने कहा नहीं था कि सिर्फ गम टोस्ट—और यह काफी है?’ उन्होंने हिंजारा से बेतली का ढक्कन उठाया—एकदम कुनकुनी बैरा नम्रता से कुछ कहने जा रहा था कि वे हस पड़ी—‘मैया यह आडर तो हमारा हा ही नहीं सक्ता, हमने बेजी टेरियन डायट को सुबह पहले ही कहा था या नहीं?’ क्रोध कपूर सा उड गया था। धबराया बरा विनम्रता से दूसरी ट्रे ताने का वायदा करता छूट भागा—‘हा तो तुम मुझे सगीत पर बोलने को कह रही थी।’ ‘आश्चर्यजनक सहजता से उन्होंने फिर से छूटा सूत्र सहेज लिया। ‘रिकाड करोगी क्या?’ उन्होंने झोले भर खे टेपरिमाडर की तरफ इशारा किया। मैं सिटपिटाई—जी लाई तो थी पर मुझे लिखने से ज्यादा भरोसा रहता है छोर पकड़ पाने का—टेप से कुछ, बिल्कुल सही है एक ता आदमी चौकना ज्यादा हो जाता है। अजीब बात है कि मेरी बात जब जब टेप कर ली गई—टेप गडबडा गया या कोई मशीनी नुक्स आने से मशीन ठप हो गई। रिस्क लेना चाहो तो कर लो’—वे बच्चों की सी शरारती हसी हसी। कहीं बफ पिघल रही थी। एक सहजता, एक बहाव आ चला था। एक बात और वे बोली ‘मुझसे बात दोहराने को मत कहना, यह जो मैं बोल रही हूँ न, मेरी बात सीधे मेरे अतितम से आ रही है समझी—स्टेट फ्राम माय हाट—यह मैं अपने सगीत की ही तरह दोहराऊंगी नहीं यह हर बार नहीं होता, पर इस वक्त है। अपनी तजनी माथे के बीच टिका कर वे ध्यानस्थ हुईं, यह उनकी चिर परिचित मुद्रा है। ध्यान की तमयता एकाग्रता का उत्कट प्रयास।’ कला माने सजना—माने एक प्रक्रिया। मानती हो? तो मेरे लिए बहन यह प्रतिक्रिया मेरी कलाकार की वैयक्तिक चीज ही नहीं, यह इस सृष्टि भर के मूल से जुड़ी हुई है। एक चरम सत्य है जिसे हम देख तो नहीं पाते, पर वह है। यह हमारे भीतर एक पक्का भरोसा है—और सारी कला ही क्यों सजनात्मकता चाहे वह कलाकार की हो या एक वैज्ञानिक की उसी सत्य की तलाश की प्रक्रिया है। एक विराट क्षेत्र है जहां अपने-अपने

बिंदु पर हम सत्र सडे है—समयी ? जैसे एक विराट स्टेडियम हो—मेरा बिंदु है सगीत—तुम्हारा लिखना किसी चित्रकार का चित्रबला—और हम महसूस करते हैं—बहुत गहराई स अपने भीतर महसूस करते हैं एक 'अज' एक 'उफान' उस चरम मत्य को जा पाने की—और वही 'प्रोप्रेशन' हमारी कला साधना है—कठिन ?

बेहद । तुम भी तो जीरत हो, कलाकार हो । जानती हो कि सृजन की यह तक्लीफ यह तनाव क्या चीज होती है । बहुत-बहुत गहरी तक्लीफ पाई है मैंने वहन यहा । वे अपने तलेजे की तरफ इशारा करती हैं—'इतनी कि कई मार ता अचरज हाता है कि इतना दद भी पैला जा सजता है क्या ?' उनकी जानें भर आती ह—भीतर और भीतर अदर की कि-ही काली घाटिया मे अतीत पर यनी-भी मडराती हुई—'खैर छोडो यह अभी—साधना के रास्ते की बात हो रही थी न ? एक क्रमश सवरा होता जाता रास्ता है यह । जिसे कहेंगे अग्रेजी म—'एपेपरिंग ट्रैक' । वे अपनी लबी सवेदनशील उगलियो को जोडकर एन त्रिकोण बनानी है । 'देख रही हो न आधार का फैलाव ? पर ऊपर आकर मय भाग उसी बिंदु पर मिलते हैं, और जानती हो उस साक्षात्कार के चरम बिंदु पर जाकर क्या कला नहीं रहती, तुम्हारा विज्ञान विमान नहीं भौतिकी भौतिकी नहीं—मय एन हो जाते हैं—विशुद्ध आनद का एक फैलाव है । हर चीज ।' उनका गला आवेग से भर आया है । कुछ देर चुप्पी—'पर नहीं हम कलानार वहा अटके नहीं रहते । एन योगी एक ऋपि यहा लीन हो जाता है पर हम उमे कला मे छूजर भी वापस लौटते हैं, फिर फिर जहा हमारी कला के भौतिक आयाम हैं, थोता और पाठव हैं और दद है । वे आखें मूडकर काफी की कडवी चुस्की लती हैं फिर रख देती हैं—'इटस कोल्ड । आय डिस्टाइक कोन्ड यिगम ।'

'हा तो बात कला की हो रही थी—मैं तकनीकी बाता म बहुत उलबने मे विश्वास नहीं करती । मूल वस्तु है रस । इसकी निष्पत्ति । जरे वही नहीं हुआ तो मय व्यथ है कि क्या स्वर लगाए या नहीं लगाए — यानी आप जो परपरा के नाम मे आज सगीत मे चल रहा है उम पर ज्यादा विश्वास ?'

'नहीं करती । जरा सोचकर देखो कि क्या है यह हमारी आज की पर-परा ? दो है । दो हैं परपराए मेरे लिए । एक तो वह आदि परपरा जब ऋपिया ने एकात मे बठकर ईश्वर की मधुरा भक्ति मे प्रेरित होकर सगीत का सृजन किया । वह है परपरा का विशुद्धतम रूप जो एक विदेही शक्ति के प्रति विदेही भावना का परिष्कृततम रूप है—फिर बाहरी लोग जाए सगीत कला भौतिकता से, भौतिक लोग—राजा, प्रियतम आदि से बधी—मूर्तिपूजा भग हुई और सगीत नश्वरता से जुडता गया ।'

‘पर नश्वर के प्रति प्रेम भी तो अपने, उदात्ततम रूप में अनश्वरता पा लेता है—नहीं ?’

नहीं । मनुष्य के प्रति प्रेम कितना ही उदात्त हो—मानवीय सबधो की । भौतिक छाप उस पर रहगी ही । कोई माने न माने, वह जो ओरिजिनल सौंदर्य था न शुद्ध संगीत का—वह चला गया ।’

‘और जो है वह सेकंड बैस्ट है ? दोयम दर्जे का ? यही कह लो ! अब खैर जो चला गया सच पूछो तो उसको तो हम पूरा जान भी नहीं पाएंगे कि कितना सुंदर, कितना समृद्ध वह था अब ना जो है हम उसी से कलाकार के रूप में कला के माध्यम में जुड़े हैं, और बस इतना कह सकते हैं कि ज्यो ज्यो कला निम्नरती है, शुद्धतर रूप को प्राप्त होती है—यह जलकरण यह मुरकिया यह दानेदार तानो की झड़िया, गमकें टटके—मब एन एन कर छूटते चले जाते हैं सिर्फ स्वर रह जाता है । अकेला और विराट । अब कभी मैं घटो सिर्फ कोमल—रे पर ही ध्यान केंद्रित करती हूँ तो लगता है कितना विराट, कितना उदात्त है हर स्वर अपने विशुद्ध अकेलेपन में । और कितना कम हम उसे जानते हैं दरअसल ! जानती हूँ, एक बार मैं गा रही थी, मेरा साधना कक्ष एकदम सफेद है, अचानक पूरा कमरा एक विचित्र नीली लौ से भर गया । ऐसा गह्वर उठा वहन कि बस चुप हो रही । दरअसल हम कितना कम जानते हैं अपने से जुड़े इन रहस्यों को ।’

जैसे कि जीवन ?’

‘जैसे कि जीवन । आखिर वहन, इसी जीवन से ही तो हमारा संगीत उपजा है, और अतः उसका प्रभाव मानव हृदय पर ही पड़ता है । इसी से मैं बार-बार ग्रास्न की दुहाई देने वाला से कहती हूँ कि संगीत के सिर्फ शिल्प और शिल्पगत चतुराई पर ही अटक जाना, सत्य से भटटना है । सबसे ऊपर संगीत का आध्यात्मिक मनोवैज्ञानिक सत्य है और यदि हममें सवेदना सही माना में विश्वास मान है तो हम उन तत्त्वों के सामर्थ्य, गुण, सीमा, सब अतः देख पाएंगे ।’

‘आप सीमा में फिर माध्यम की सीमा ही की बात कर रही है न ?’

हा वही । उस सीमा पर हमें विचार करना ही होगा तटस्थ और निमल भाव में ।’

यानी हर कला की शिल्पगत सीमा है यह आप मानती हैं ।’

हां बराबरी स्वाभाविकता का निवाह हर हालत में होना चाहिए । अब बतौर मुहावरे के मैं चाहे वह दू कि मैं स्वरा में राग का चित्र खींच रही हूँ—पर स्वरा की सीमा है भावना—जो अमूर्त है अशरीर है । मैं स्वरा से भावना का चरम रूप बता सकती हूँ जो भाव ग्राह्य है तुम्हें, पर मैं उसका ऐसा भौतिक चित्रण तो नहीं कर सकती जो तुम नेत्रों से देख पाओ । और यदि

मुझसे विवेक है तो यह चेष्टा कइगी भी नहीं । अब यही समझो कि मान लो मैं गा रही हूँ—'

'बागेश्री ?'—'ठीक, चलो बागेश्री गा रही हूँ—वदिस है—रे विरहा न जरा मोरे जियरा का' यानी शब्द सवोधन है—किसे ? विरहा का—विरहा माने ? अब एक अमृत मानवीय भावना—अब इस विरह के वियोग पक्ष की व्यथा को मैं स्वरो से उभारती हूँ—पर अगर मैं पलटकर कहूँ कि भाई मैं बागेश्री गा रही हूँ, अब तुम्हें काला रंग दीखेगा, तो बात गलत होगी, है कि नहीं ?'

पर आजकल कलाओं की जा आत्मनिभरता के बारे में बहुत बातें की जा रही हैं और कहा जा रहा है कि एक अमृत चित्तेरा रंगों से एक सिंफनी का चित्र भी बखूबी बना सकता है । उसके बारे में क्या टपाल है ?'

'नानसैंस । एकदम व्यथ चेष्टा है वह ! मैं अमृत चित्रण में कतई विश्वास नहीं करती ।'

'नहीं करती ?'

'ना ! एकदम नहीं । यह नहीं बहान कि मैं चित्रकला को नहीं समझती । मैं खुद भी पेंट करती हूँ, मेरा एक बेटा जे० जे० स्कूल में जाट की शिक्षा भी पा रहा है । पर उसमें भी मेरा इन बात पर मतभेद है । मैं कहती हूँ कि मूल तौर से चित्रकला शुद्ध 'प्लास्टिक आर्ट' की एक शाखा है जिसके प्रिंसीपल का दृष्टिगत होना अनिवार्य है । अब अगर आप दावा करें कि हम चाक्षुष के भी परे के भावनात्मक विषय आपके सामने चक्षुगत आयाम में उतारकर रख रहे हैं तो वह आपके दिमाग का निजी फिल्टर है—एक सावभौम रूप में संप्रेषणीय सत्य नहीं । भावना का तीसरा आयाम एक दृष्टिगत माध्यम को देने वाले आप नौन हैं ? जबकि आपका माध्यम पुकार-पुकारकर कह रहा है कि वह भौतिक दृष्टिगत आयामों से ही जुड़ा है । अभी मैं एक अमरीकी पियानो वादिका को सुनने गई थी । बहुत अच्छा, बहुत सुघर संगीत था उसका—पर एक धुन के लिए उसने कहा कि यह कहलाएगी 'द ग्रासहापर' यानी टिड्डा—और वाली कि मैं संगीत से एक टिड्डे की परिवर्तलना साकार कर रही हूँ—धुन अच्छी थी पर भाई मुझे स्वर तो अच्छे और चंचल तब पर वह टिड्डा नेजर न आना था न आया । नामद उसने अपनी भावना पर जोर डालकर अपने मन में चित्र उतार लिया हो पर भाई जो चित्र आप पूरा श्रोता तक कम्युनिकेट न कर सक वह तो कला नहीं होगा, आपकी निजी पसंद या कहिए कि परिवर्तलना हो सकती है । अब संगीत में मूल चीज है कम्युनिकेशन आफ ए फीलिंग—मैं बागेश्री में स्वर लगाऊंगी और विरह दुःख आपके कलेजे में कसक उठेगा, यह हुआ भावनात्मक कम्युनिकेशन । आखिर हमारी कला क्या है वही जीवन का अनुभव जो इन्द्रिया से हमने अनुभव किया है, उसी का 'रेप्लिका' और चूँकि वे अनुभव

सावधार्मिक, सावकालिक हैं इसलिए यदि सप्रेषण सच्चा है तो वह बात श्रोता तक पहुँचेगी ही। मैं अभी भी श्रोताओं को दोष नहीं देती। उनकी परख हमेशा सच्ची होती है। नुक्स सप्रेषण में है या कलाकार में।'

'पर कभी-कभी कलात्मक अनुभूति का सटीक चित्रण उस वस्तु के भौतिक आकार और उसके भीतर की आत्मा से हमारा अधिक गहरा साक्षात्कार करा सकता है, यानी एक लाइन या बिंदु का विशेष अवन अपने भीतर एक पूरी गति और उस गति को जन्म देने वाले आकार की याद बीज के रूप में रख तो सकता है न ?'

हा, पर मैं यह नहीं मानती कि इसी आधार पर आप एक संपूर्ण चित्र बना सकते हैं। मान लो, एक कैनवस मेरे सामने है और उस पर कुछ-कुछ बनाकर कहूँ कि यह खरगोश का चित्र है—तो वास्तव में जो मैंने वहाँ बनाया है वह मेरे मन में जो खरगोश की फीलिंग है, मेरा एक निजी प्रक्षेप मात्र, वही तो है। पूरा जीता जागता खरगोश का आकार तो नहीं। अगर मैं कहती हूँ वह खरगोश है तो उस जीव विशेष का अपना जा एक स्थूल आकार है, अपनी जानिगत विशेषताएँ हैं जो उसे इस चराचर भौतिक दुनिया की एक इकाई बनाकर हमसे जोड़ती हैं उनका क्या हुआ ? कोई कला अपने माध्यम को तोड़कर आगे नहीं जा सकती।

'तो यही बात आप संगीत के लिए भी कहेंगी ?'

बिल्कुल। यह सच है कि संगीत में हम मूल से धीरे धीरे अमूल की ओर बढ़ते हैं पर संगीत का उत्स, उसके आदि और अंत का बिंदु है मानव भावना, जो कि स्वयं अमूल है तो यहाँ यह अमूलतता अनिवार्य ही है—पर वहाँ भी भावना चूँकि स्थिति विशेष और व्यक्ति विशेष के पारस्परिक घात प्रतिघात से ही जन्म लेती है इसी से संगीत में भी हम पहले एक भौतिक तत्त्व यानी शब्दों का आश्रय लेते हैं—कि 'रे विरहा न जरा मारे जियरा को'—श्रोता पहली पंक्ति से ही जान जाता है कि यह करुण रस है—शृंगार रस का वियोग पक्ष उजामर करने वाला है—अब मैं उस भावना विशेष को और अधिक विशिष्ट बनाऊँगी टुकड़े टुकड़े बंदिश को गाँव—अब बात एतदम क्लियर' हो गई ? अब जाकर मैं सिर्फ स्वरो के माध्यम से उस भावना को तराश कर और अधिक नाज़ीला और अधिक मार्मिक बनाकर पेश करूँगी—यही सबसे कठिन चुनौती है संगीतकार के लिए—अमूल स्वरा से एक अमूल भावना को मूल बनाना, और यहाँ आप सारे शास्त्रीय नियमों को दूर हटाकर सिर्फ कला की आत्मा टटोत्रत हैं—जब यूँ बागेश्री में पंचम बहुत उत्पन्न लगता है। कई बार तो लगता ही नहीं पर सारे स्वरो से लौट फिरकर जब में क्षणमात्र को पंचम स्पष्ट करूँगी तो भभव कर उस राग की सारी करणा स्पष्ट हो उठेगी क्षण भर को

ही पर होगा जो हम चरम बिंदु की बात कर रहे थे न, 'इटेंसिटी' की ? वह यही एक क्षणिक बिंदु है—एक चरम साक्षात्कार या क्षण जिसे छूकर फिर मैं पलटती हूँ—राग की ओर स्वरों की ओर श्रोताओं की ओर। उस बिंदु का छू कर लीन होना है मोक्ष प्राप्ति और उसे छू छूकर भौतिक आयामों में लौटना है और फिर उसे छूने को बढना यह हुई हमारी-तुम्हारी कला। यानी एक भावना से अभिव्यक्ति की दूरी का घटना जाता क्षेत्र। वहाँ तक जहाँ भावना और अभिव्यक्ति एकाकार हो उठें। और यहाँ भावना की गति का दबाव माध्यम का स्वरूप निवारित करेगा—इसका उल्टा नहीं होगा। जबी मैं पारंपरिक गायकी के ढाँचे से चिपके रहने के पक्ष में नहीं हूँ। क्या जरूरत है कि पहले अलाप, फिर मुखड़ा, फिर बढत—लयकारी फिर तान वगैरा का एक निराट नामझाम हर बार रचा जाए ? कई गगन प्रकृत्या इतने गभीर हैं इतने टेजिक हैं कि उनमें किसी भी तरह की चंचलता अवल्पनीय है—यब दर-बारी ही ले लो—उसमें यह फजूल की उछल कूद क्या जचेगी ? पहली चीज है राग की मूलभावना—उसके प्रति सच्चे रहना जरूरी है। सच्ची भावना तो अपना क्रम सुद-ब-सुद बनाएगी। सिर्फ सतही और यश-लोतुप कलाकार इस सबसे परे नहीं जाएंगे—यदि तुम्हें संगीत के प्रति मच्चा लगाव और उत्सुकता है तो एक समय ऐसा आएगा ही जब यह बात तुम मानोगे। पहले मैं भी इन सबका समावेश अपनी गायकी में करती थी वाहवाही भी खूब पाई रियाज भी खूब किया पर अब ज्यो-ज्यो स्वरा की शुद्धता के प्रति उत्कठा बढती है त्यो-न्यो मैं अपनी गायकी से यह सब घटाती जा रही हूँ। मेरा संगीत एक अनवरत खोज है, एक तलाश, एक शोध प्रक्रिया—मैं सत नहीं हूँ बहन, और एक कलाकार और मत में बड़ा अंतर है। हमारी कला का सत्य, जीवन का अंतिम सत्य नहीं। हम कलाकार सत्य के आशिक साक्षात्कारों की कड़ी भर रचते हैं पर वे बिब आशिक हैं—उनका औचित्य कला में ही है, और वहाँ नहीं अब तो बहुत लंबी यात्रा कर ली, बहुत नाम क्या लिया अब मैं कला की कलात्मकता नहीं जीवन का सत्य पाना चाहती हूँ जो जीवन के मुख-दुख के परे है। एक विशुद्ध आनंद का क्षेत्र है जहाँ कला नहीं, कलाकार नहीं जरूरत ही नहीं किसी भी चीज की। मैं जब यहाँ से जाऊँ तो एक कलाकार की तरह नहीं एक निमल मनुष्य के रूप में वही जाना चाहती हूँ। मेरे छात्र ? उह ता मैं स्थूलतर रूपा का प्रशिक्षण ही द सकती हूँ। दुर्गो भी। क्योंकि हमारा शरीर है, शारीरिक भौतिक जिम्मेदारियाँ हैं—पर यह सत्य की ओर की यात्रा अनंत हर कलाकार अकेले तै करता है जैसे मृत्यु की ओर जैसे प्यार की ओर की भी और इसमें अपना पाथेय हमी हैं बहन और कोई नहीं—'आयम अँ स्टूडेंट माय सैल्फ यू ना।'



अर्थध्वनि और स्वरलिपि

ज्या पात सात्र स लूसिया मेलमा की यातचीत

ज्या पास सात्र एम साहित्य चितक हैं जा न केवल फ्रासीसी साहित्य, बल्कि
 1. इरा साहित्य म भी कोई चौथाई सदी तक एक तरह म छाये रहे । सार्त्र का
 अस्तित्ववाद दूसरे विश्वयुद्ध के बाद प्रायः वहम के केंद्र मे रहा । उन्होंने कई
 उपन्यास और नाटक लिखे जिनम नाउ सी एंड बि ट्रिलागी, बि रोड्स टु ब्रीडम
 (उपन्यास), हुई क्लास, क्राइम पेशनल, कीन एंड एल्डोना (नाटक), पॉलि-
 टिक्स एंड लिटरेचर (निबंध और बातचीत) काफी चर्चित रहे । आपकी कुछ
 कृतियां पर गोवार जैस शीघ्र स्थानीय फिल्मकारो ने फिल्मे भी बनाईं । जहाँ
 क्लादगारो फ्रासीसी लेखक समीक्षक । 'ल पाइंट माबिस रिब्यू द एस्थेटिक'
 दादि महत्त्व की पत्रिकाओ के प्रायः नियमित लेखक ।

७

यूनिवर्सिटी ने न केवल अनेक महत्त्वपूर्ण चितको-कलाकारों से इंटरव्यू किये
 हैं बल्कि उनके जरिये अनेक नयी बहसों के सिलसिले भी शुरू किये हैं । वे
 ग्रन्थ प्रकाशना के क्षेत्र मे सक्रिय हैं ।

१ सगीत स लगातार सपका बनाए रखा तब तन, जत्र तन मेरी
तनी देने लगी। इसके बाद मैंने लिए सगीत स नाता बनाए रखना
२। और एक दिन मेरी आखों में धुधलापन छा गया और मैंने
३ दिया।

४। वभी आपकी आशु रचना करने की तबीयत हुई ?

५। मैं एक तराना तन जिस डाला, जा बाद में गुम गया। क्या
६ था या बुरा। शायद अच्छा नहीं था।

७। नियमित रूप से कसट सुनने जाते थे, है न ?

८। पसंद आता था, मैं लगभग वह सब कुछ सुनने जाता था
दबूम या शोनबग। मैं कभी-कभी डोमा म्युजिकस कसट
और ववन मुझे बहुत अच्छे लगते थे। लेकिन उनके उत्तर-
९गत थे।

ज्यां पाल सात्र ऐम साहित्य चितक है जा न केवल फामीसी साहित्य, बल्कि
 इग्न साहित्य म भी बाई चौबाई सदी तक एउ तरह मे छाये रह । सात्र का
 अन्तित्ववाद दूसर विश्वयुद्ध के बाद प्राय वहम के केंद्र म रहा । उन्होने कई
 अप्रियाम जोर नाटक लिखे जिनम नाउ सी एड दि ट्रिलागी, दि रोड्स टु फ्रीडम
 (उप-याग) हुई क्लास, क्राइम पेशनल, कीन एड एल्टोना (नाटक), पालि-
 टिक्स एड लिटरेचर (निवध और बातचीत) काफी चर्चित रह । आपकी कुछ
 अनिया पर गोवार जैम शीप स्थानीय फिल्मकारा न फिल्म भी बनाई । ज्यां
 कलावगारा फामीगी लेखक ममीक्षन । ल पाइंट गात्रिस, 'रिब्यू द एस्थेटिक
 द्या' महत्व की पत्रिकाओं के प्राय नियमित लेखक ।

७

लूगिया मेलमां ने न केवल अनेक महत्वपूर्ण चितना-कलाकारो से इंटरव्यू किये
 । बल्कि नवे जरिय अंतर नयी बहमा के सिलमिले भी शुरू किये हैं । वे
 गाय ग्यालाचना व क्षेत्र मे सक्रिय हैं ।

ज्यापाल सात्र ने संगीत के विषय में (इस साक्षात्कार के पहले) लगभग कुछ नहीं कहा है। यद्यपि उनके उपन्यासों और लेखों में इसका उल्लेख आता है, कभी कभी महत्वपूर्ण रूप में। उदाहरण के लिए 'नौनिया' में एंटाइन राकेटिन को, जो इस उपन्यास का प्रमुख पात्र है, जीवन की अनिश्चितता के विरुद्ध कला की आवश्यकता उस वक़्त महसूस होती है जब वह सोफिया टकर फ़ी, जिसे वह अश्वेत स्त्री समझने की गलती करता है, एक गाना 'सम ऑफ दीस डेज' गाते सुनता है। 'द इमैजिनरी' में सात्र बेटोवन' सातवें का उपयोग अपने इस तर्क की पुष्टि के लिए करते हैं जिसमें वह कहता है कि सौंदर्य सत्रवीं चिंतन एक पैदा किये गये स्वप्न की तरह है। इस तर्क के मिलसिले में सात्र यह भी कहते हैं कि कला उस हालत में भी जब वह किसी वनमान चीज़ का अभिव्यक्ति कर रही हो, अपने विषय द्वारा यथावच्छिन्न कर ली जाती है। द्वितीय विश्वयुद्ध के बाद सात्र ने जाज़ संगीत में फिर से रचि लेना शुरू किया और अमेरिका में उन्होंने 'निक के वार' पर एक निम्न आलोचनात्मक लेख लिखा जो जितना विख्यात है उतना ही अप्राप्य भी है। शायद सात्र की यह एकमात्र ऐसी रचना है जिसमें उन्होंने एक सास तरह के संगीत के वार में अपनी अनुभूति का गणन किया है।

तब से सात्र ने रेने तेबोविज़ की पुस्तक 'आर्टिस्ट एण्ड हिज़ वागनेम' की भूमिका लिखने के अलावा संगीत पर कुछ नहीं कहा है। इस भूमिका में वह अथ की समस्या पर चर्चा करते हैं, जैसा इसके पहले उन्होंने अपनी एक पुस्तक 'Quest ce que la Littérature' के 'Quest ce Quecriste 3' नामक अध्याय में किया था। फ्रेंच दार्शनिक मारिस् मर्लो पात्री की तरह सात्र भी संगीत की औपचारिक अवधारणा के विरुद्ध हैं।

वह विशुद्ध ध्वनि के ख्याल को एक गुमराह करने वाला ख्याल समझते हैं हालांकि ध्वनियाँ में प्रफुल्लता, सक्रोचशील उत्पत्ती और दूगरी तरह की भाव-

ज्या वाल सात्र एमे साहित्य चित्त है जा न केवल फ्रासीसी साहित्य, बल्कि
 अन्य साहित्य म भी कोई चौथाई मदी तन एन तरह मे छाव रहे । मात्र वा
 अस्मिन्त्ववाद दूसरे विश्वयुद्ध के बाद प्रायः बहुत के बँद म रहा । उन्होंने कई
 उपन्यास और नाटक लिखे जिनम नाउ सी एड दि ट्रिलागो, दि रोडस टु फ्रीडम
 (उपन्यास), हर्ड ब्लास, फाइन पेनल, कोन एड एटोना (नाटक), पालि
 टिक्स एड लिटरेचर (निराध और वानचीत) काफी चर्चित रह । आपकी कुछ
 कृतियाँ पर गोदार जैम शीप स्थानीय फिल्मकारो ने फिल्म भी बनाई । ज्या
 ब्लादगारो फ्रासीसी लेखक-समीक्षक । 'ल पाइंट गाविग' रिव्यू द एस्थेटिक
 आदि महत्त्व की पत्रिकाओ के प्रायः नियमित लेखक ।

८

भूमिदा मेलसा न न केवल अनेक महत्त्वपूर्ण चितका-कलाकारा स इंटरव्यू किये
 ह बरिन् उनरे जरिय अनेक नयी बहुसा के सिलसिले भी शुरू किय हैं । वे
 गवय कलालोचना के क्षेत्र म सक्रिय हैं ।

इस तरह मैंने संगीत से लगातार संपर्क बनाए रखा तब तक, जब तक मेरी आँखें जवाब नहीं देन लगीं। इसके बाद मैंने लिए संगीत में नाता बनाए रखना संभव नहीं रहा और एक दिन मेरी आँखों में धुंधलापन छा गया और मैंने बजाना बंद कर दिया।

क्या कभी आपकी आशु रचना करने की तबीयत हुई ?

हां। एक बार तो मैंने एक तराना तब लिख डाला, जो बाद में गुम गया। क्या मालूम यह अच्छा था या बुरा। शायद अच्छा नहीं था।

आप तो नियमित रूप से कसट सुनने जाते थे, है न ?

हां। जा कुछ भी मुझे पसंद आता था, मैं लगभग वह सब कुछ सुनने जाता था चाहें वेटीवन हो या दबूस या शोनब्रग। मैं कभी-कभी डोमा म्युजिकल कसट भी जाता था। बग और बदन मुझे बहुत अच्छे लगते थे। लेकिन उनके उत्तर वर्ती कुछ कम अच्छे लगते थे।

आप जाज़ के शौकीन भी तो थे। सन् १९४६ में आपने 'अमेरिका' (एक पत्रिका) में निक के बार पर जो लेख लिखा था उसमें मेरी समझ में आपने जाज़ संगीत को किस तरह सुनना चाहिए इस पर बड़ी स्वस्थ सलाह दी थी। आपने कहा था कि इस संगीत का आनंद बिना आडंबर के लेना चाहिए।

बेशक।

लोगों का ह्वाला है कि सन् १९४४ में पेरिस की मुक्ति के बाद आप जाज़ के बलबों में अपना काफी समय बिताते थे। हालांकि लोग इस बात को काफी बड़ा-चढ़ाकर कहते थे ?

दरअसल बहुत बड़ा चढ़ाकर। मैं जाज़ बलबा में शायद ही कभी जाता था।

आपके बारे में जो तमाम काल्पनिक बातें उड़ाई जाती हैं, यह इन्हों में से एक होगी ?

हां। वास्तव में मैं वहां कभी नहीं रहता था जहां लोग कहते थे।

पैसे के लिए क्लब चलाने वाले पत्रकारों के लिए तो ज्या पाल सात्र और सेंट-जरमेन दे प्रे में पेश किया जाने वाला जाज़ संगीत दोनों एक ही चीजें थीं लेकिन आप इस संगीत के रेकार्ड तो सुनते थे ?

नाए पैदा करने की क्षमता रहनी है ।

सान ने इस प्रकार के रथन सुविदित है । लेकिन यह बात कम ही लोग जानते हैं कि सात्र नियमित रूप म संगीत सुनते और बजाते हैं । ऐसा वे बहुत छोटी उम्र स कर रहे हैं । यह बात उहाने १९७५ मे माइकेल नाट द्वारा उन पर बनाई गई फिल्म 'सेल्फ पाट्रेंट एट 70' म उदघाटित की थी । लूसिया मेलमा को दिए गए इस साक्षात्कार मे सात्र इस विषय पर विस्तार से चर्चा करते हैं ।

००

माइकेल काटे ने आप पर जो फिल्म बनाई थी, उसमे आपने पहली बार इस बात का उल्लेख किया था कि संगीत आपके जीवन मे एक महत्वपूर्ण चीज है । यह बात पहले सिफ आपके निकट के मित्रो को ही मालूम थी ।

हां दरअसल इसीलिए मैं अपनी कृतियो मे संगीत का शायद ही कभी उल्लेख करता हू । संगीत से मेरा सबंध व्यक्तिगत सा है । मैं जब बहुत छोटी उम्र का था, तभी मुझे पियानो बजाना सिखाया गया था । बाद म पियानो मे मेरी दिलचस्पी खत्म हो गई और मैंने उसे सीखना बंद कर दिया । लेकिन बारह साल की उम्र होने पर फिर बजाना शुरू किया या तो अकेले ही या अपनी मा के साथ । मुझे स्वरो का पढ़ना अभी भी आता था लेकिन मैं अपनी उम्र-लियो का इस्तेमाल नहीं कर सक्ता था, जो मैंने धीरे-धीरे पक्की तौर से फिर से सीखा, पहले सरल रचनाओ को बजाकर फिर धीरे धीरे ज्यादा मुश्किल रचनाओ के माध्यम से । जठारह साल की उम्र तक पहुंचने पर मैं शूमा, चोपिन बाग्य भोजट और वेटोवन की रचनाएं काफी अच्छी तरह बजा लेता था । मैं इनकी कंठिन रचनाएं भी बजाता था हालांकि काफी गलत सलत ढंग से । मैं कम से कम स्वर लिपि तो अच्छी तरह पढ़ ही लेता था । तो संगीत स मेरा सबंध एक तरह से व्यक्तिगत था और मैं नहीं चाहता था कि कोई मुझे बजाते हुए सुने । मैं यह एहतियात बरतता था कि कोई मुझे बजाते हुए सुन न ले, ऐसा मैं पसठ साल तक करता रहा । इस उम्र मे आकर मेरी आवा की राशनी कम होने लगी । इसके पहले मैं हमेशा दिन म दो से चार घंटे तक पियानो बजाया करता था, बजाने मे महारत हासिल करने के लिए नहीं बल्कि नया संगीत और नये संगीतनो क बारे मे जानकारी प्राप्त करने के लिए । मैं स्वर लिपि बगल म रख लेता था और पियानो पर इसे बजाता था । धुन को मैं जल्दी पकड़ लेता था और सम स्वरो के समूह का भी मुझे काफी पान था ।

इस तरह मैंने संगीत से लगातार संपर्क बनाए रखा तब तक, जब तक मेरी आँखें जवाब नहीं देने लगी। इसके बाद मैंने संगीत में नाता बनाए रखना संभव नहीं रहा और एक दिन मेरी आँखों में धुंधलापन छा गया और मैंने बजाना बंद कर दिया।

क्या कभी आपकी आशु रचना करने की तबीयत हुई ?

हां। एक बार तो मैंने एक तराना तब लिख डाला, जो बाद में भुम गया। क्या मालूम यह अच्छा था या बुरा। शायद अच्छा नहीं था।

आप तो नियमित रूप से कंसर्ट सुनने जाते थे, है न ?

हां। जो कुछ भी मुझे पसंद आता था, मैं लगभग यह सब कुछ सुनने जाता था चाहे वेटोवन हो या दबूमे या शोनबर्ग। मैं कभी-कभी डोमा म्यूजिकल कंसर्ट भी जाता था। वग और वगन मुझे बहुत अच्छे लगते थे। लेकिन उनके उत्तर-वर्ती कुछ कम अच्छे लगते थे।

आप जाज़ के शौकीन भी तो थे। सन १९४६ में आपने 'अमेरिका' (एक पत्रिका) में निक के बार पर जो लेख लिखा था उसमें मेरी समझ में आपने जाज़ संगीत का किस तरह सुनना चाहिए इस पर बड़ी स्वस्थ सलाह दी थी। आपने कहा था कि इस संगीत का आनंद बिना आइबर के लेना चाहिए।

वैश्व ।

लोगों का क्याल है कि सन १९४४ में पेरिस की मुक्ति के बाद आप जाज़ के क्लबों में अपना काफी समय बिताते थे। हालांकि लोग इस बात को काफी बड़ा-बड़ाकर कहते थे ?

दरअसल बहुत बड़ा बड़ाकर। मैं जाज़ क्लबों में शायद ही कभी जाता था।

आपके बार में जो तमाम कार्पनिक बातें उड़ाई जाती हैं, यह इहीं में से एक होगी ?

हां। वास्तव में मैं वहां कभी नहीं रहता था जहां लोग कहते थे।

पैसे के लिए क्लब चलाने वाले पत्रकारों के लिए तो ज्यादा बात साम्र और सेंट-जर्मेन-दे-प्रे में पैग किया जाने वाला जाज़ संगीत दोनों एक ही चीजें थीं लेकिन आप इस संगीत के रेबाड तो सुनते थे ?

हा, लगातार सुनता था, हालांकि मैं इसके बारे में ज्यादा नहीं जानता था। बोरिश व्हायन और उनकी पत्नी मेरे बजाये इसके ज्यादा जानकार थे। मैं ज्यादातर उनके घर पर रिवाइड सुना करता था।

आजकल आप क्या सुनते हैं ?

अब मेरे पास रिवाइड प्लेयर नहीं है या मेरा रिवाइड प्लेयर सामान्य दबाव के घर पर है। और चूंकि मैं घर से उतना नहीं निकल पाता हूँ जितना पहले निकलता था इसलिए अब मैं उसके घर कम ही पहुँच पाता हूँ। लेकिन मेरे पास रेडियो रिसिप्डर है जिस पर मैं फ्रांस म्यूजिक द्वारा प्रसारित किया जाने वाले संगीत को सुनता हूँ। इस रेडियो के प्रोग्राम अजीब होते हैं। इनका स्तर इन्हें पेश करने वाले पर निर्भर करता है। यह घटता-बढ़ता रहता है। कभी अच्छा कभी बुरा।

इस वस्तु आपकी राय क्या है, इन प्रोग्रामों के बारे में ?

बहुत खराब।

क्यों ?

जरूरत से ज्यादा पाप संगीत प्रसारित किया जाता है। जाज़ संगीत की मात्रा भी बहुत ज्यादा है, मेरी समझ में जरूरत ज्यादा है। मैं यह नहीं कहता कि जाज़ बिल्कुल नहीं बजाया जाना चाहिए। बल्कि मैं तो कहूँगा कि यह संगीत जरूर प्रसारित किया जाना चाहिए। लेकिन गड़बड़ बात यह है कि अक्सर यह संगीत बेहिसाब तादाद में और वह भी बिना ठीक राय चुनाव किए प्रसारित किया जाता है। मेरा मतलब खास तौर से उस मेगजीन फीचर से है जो रोज शाम हाते ही बजना लगता है। कभी कभी यह दिलचस्प होता है, लेकिन ज्यादातर घटिया। हालांकि मुझे नये संगीत में मजा आता है, लेकिन मेरा खयाल है कि यह (फ्रांस म्यूजिक) अपनी भूमिका ठीक से नहीं निभाता। इसे चाहिए कि सबसे अच्छे संगीतज्ञों को पेश करें। फ्रांस म्यूजिक ऐसा नहीं करता। चाहे जाज़ संगीत हो चाहे शास्त्रीय यह ऊँचे पाये के कलाकारों को बहुधा पेश नहीं करता।

इस स्टेशन का प्रोग्राम कंट्रोलर तो मेरी समझ में जरूर आपकी आलोचना का जवाब देगा और इस बात का दावा करेगा कि निर्विवाद रूप से बढ़िया संगीत, खास तौर से शास्त्रीय संगीत जिसकी आप बात करते हैं, पेश किया जाता है और प्रसारण का अधिकांश समय उसी तरह के संगीत पर सफ होता है।

मानता हूँ। फिर भी मेरी राय में फ्रान्स म्यूजिक में वह बात नहीं है जा होनी चाहिए। और मेरी इस राय से हर आदमी सहमत है। बेशक, मुझे जिन तरह का शास्त्रीय संगीत पसंद है, वैसा फ्रान्स म्यूजिक द्वारा प्रसारित किया जाता है, दूसरी तरह के संगीत से नहीं ज्यादा नादाद में। लेकिन इस स्टेशन का दृष्टिकोण अनिवार्य रूप से बदलना चाहिए, अगर आप चाहते हैं कि रेडियो खोलने पर आपको अलग अलग संगीत सुनने को मिले।

गायक आपका मतलब पाँप या जाज संगीत से है। मैं खुद इन दोनों प्रकार के संगीतों में फर्क करता हूँ ?

मैं भी फर्क करता हूँ। मैं जाज पसंद करता हूँ। दूसरी ओर मैं पाप संगीत को, एंथ अपवादा को छाड़कर संगीत ही नहीं मानता।

रेडियो स्टेशन में लोक-संगीत और गैर-यूरोपीय संगीत सुनने के लिए स्लाट सिस्टम भी है। क्या आपकी समस्या में यह ठीक नहीं है ?

बिल्कुल नहीं। मैं यह जानने के लिए उत्सुक हूँ कि यूरोपीय और गैर यूरोपीय संगीतों को एक-दूसरे के मुकाबले खड़ा करने से क्या कोई एकदम नयी चीज मान्य हो सकती है। असली समस्या तो उनके बीच एक समान कोड खोजने की है। मुझे खुद भारतीय और चीनी संगीत में मुग्ध कर देता है। इस सिलसिले में यह बात बहने लायक है कि हाल ही में पेरिस में हुई एक प्रतिस्पर्धिता में नात में से छः इनाम जापानिया ने जीते। इस तरह पूर्व के देशों के स्त्री-पुरुष दोनों ही आजकल नियमित रूप से यूरोपीय संगीत बजाते हैं, बिना अपने देश के संगीत से मुह मोड़े। कोई बजह नहीं है कि यूरोप के लोग भी दूसरे देशों का संगीत न बजावें। लेकिन यह कौन कह सकता है कि अतएव कई प्रकार के संगीतों में एक समाचित सबंध नहीं पैदा हो जाएगा। अभी तो इस बारे में कुछ कहना संभव नहीं है। लेकिन यह बड़े अफसोस की बात है कि फ्रान्स-म्यूजिक को सुनने वालों में से कम ही लोग इस तरह का गैर-यूरोपीय संगीत सुन पाते हैं।

हा, तो इस रेडियो स्टेशन के बारे में जिन बातों से मुझे सबसे ज्यादा चिढ़ है वह इसका तय्यकित नया संगीत है जिसके अस्पष्ट अंश हवा में बेसिलसिले-वार बहते रहते हैं। यह हर वक्त इस तरह बजाया जाता है और इसका इस तरह शोर मचाया जाता है जैसे हमारे सवेदना पर इस तरह आघात करने से कोई बड़ी उपलब्धि हो जाएगी, जबकि हकीकत में यह बिल्कुल बेमानी है। सवेदना पर सिर्फ आघात करना ही काफी नहीं है। आपको मालूम होना चाहिए कि आप ऐसा क्या कर रहे हैं और ऐसा करने का सही तरीका क्या है।

इस तरह का संगीत श्रोता को उस क्षण में डाल देता है, गान सौर मण्डल युवा श्रोता को जिसकी शायद इस मामले में कुछ अवहेलना करने की च्छा है।

लेकिन प्राण म्यूजिको ऐसा करने के बजाय अपने श्रोता को उपभावना समाज के (सस्ते) माल की ओर प्रेरित करता है। जो लागू इस वक्त प्रोग्रामा १ इबाज है व असली संगीत के विद्वानों को तभी मूल चुके के जय उन्हाने अपना वायभार सभाला था। उन्हें इस बात का ध्यान ही नहीं रह गया कि मगान उन श्रोताओं के लिए प्रमादित किया जाता चाहिए जो असली संगीत के पीछे हैं।

(उत्ते) मेरी समझ में तो इन लोगों (प्रोग्राम बनाने वालों) ने नयी पसंद के श्रोताओं के लिए भी संगीत प्रसारित करने की कोशिश की है, अगर उन लोगों की पसंद को नजरअंदाज शिये, जिनका आप जिक्र कर रहे हैं।

आपका बताना सच हो सकता है। लेकिन अगर ऐसी कोशिश की गई है तो बिना पहले यह मालूम किए कि ये नयी पसंद के श्रोता कौन हैं। और मने ख्याल से तो इन नये श्रोताओं का कोई भला नहीं हुआ।

उपसंख्य जानकारी से तो यही पता लगता है कि आज पहले से कहीं ज्यादा लोग फ्रांस म्यूजिक के सुनते हैं ?

आजकल रायगुमारी की इतनी भरमार है कि मैं इस तरह से प्राप्त हुए नतीजों को कोई महत्त्व नहीं देता। संगीत सुनने वाला की संख्या में कुछ वृद्धि हुई है, लेकिन फ्रांस म्यूजिक के नये श्रोताओं में अधिकांश के लोग हैं जो किसी भी तरह की ध्वनि के निरंतर प्रवाह को सुनकर ही खुश हो जाते हैं। इन रेडियो स्टेशन के नये प्रोग्राम बनाने वालों को—भविष्य में नये लोग आएंगे ही—इस समस्या का उचित समाधान खोजना ही होगा, जो मौजूदा हल में बेहतर होना चाहिए। मैं यह माफ कर देना चाहता हूँ कि संगीत को लेकर किसी भी तरह की प्रतिक्रिया से मैं अपना नाम नहीं जोड़ना चाहता। मैं तो समकालीन कृतियों के अधिक-से-अधिक प्रसारित किए जाने के पक्ष में हूँ लेकिन मैं ऐसा किए जाने के मौजूदा बेढंगे तरीके को स्वीकार नहीं कर सकता जिनके तहत रचनाओं का ऊटपटांग चुनाव किया जाता है।

आपकी राय में, असंतुष्ट श्रोता निराश होकर व्यावसायिक संगीत की ओर मुड़ जाएगा, इस तरह का संगीत जो तयकथित लोकप्रिय रेडियो स्टेशनों द्वारा रुपये में सोलह आने बजाया जाता है और

जो 'सांस्कृतिक' कामरमा के अतगत प्रसारित नहीं किया जाता ?

हां। कोई भी आम आदमी दिलचस्प मजमूनों को पढ़ सकता है और उनमें डूब सकता है। हर आदमी नहीं तो कम से कम ६८ फीसदी आदमियों के बारे में मैं यह कह सकता हूँ। लेकिन यही लोग आम तौर से उस भयानक व्यावसायिक कचरे के अलावा और कुछ नहीं सुनते, हालांकि वे यह मंजूर करते हैं कि उन्हें अक्सर बड़ी ऊब होती है। अपनी सांस्कृतिक विपन्नता के कारण और संगीत के प्रति जिज्ञासा के अभाव की वजह से भी ये लोग गायन अशुद्धता का दंड भोगते हैं। आप मेरी इस बात पर ध्यान दीजिए कि भयानक रूप से घटिया संगीत का भी दुनिया में अस्तित्व है और गला का इस तरह पे गला घोट्टा जाना एक सामान्य बात है। मेरे ख्याल से ऐसा जमाना कभी नहीं आया जब लोग सिर्फ असली साहित्य ही पढ़ते थे और असली संगीत ही सुनाया जाता था।

'दि रिपब्लिक' में प्लेटो ने संगीत और समाज के बीच के संबंध की बात की है। आपके विचार से क्या जनता के संगीत और झुज्वा वग के संगीत के बीच भेद करना चाहिए और बजाना एक के दूसरे संगीत प्रस्तुत किया जाना चाहिए ?

यह एक बहुत महत्वपूर्ण प्रश्न है। अगर दन शब्दा के आगम के बारे में दो राय न हों, तो मैं नहीं सोचता कि कोई एक इस तरह का समाज होता है जिसके लिए झुज्वा संगीत होना चाहिए और किसी दूसरी तरह का समाज के लिए सहारा संगीत। उल्टे, मैं यह महसूस करता हूँ कि किसी एक समाज के भीतर ही विभिन्न वर्गों की रूचियों और आवश्यकताओं में काफी अंतर होता है। मजदूर वर्ग आम तौर पर संगीत के प्रति कम संवेदनशील होता है और उसके पास संगीत के लिए अक्सर भी कम होते हैं। लेकिन इसका मतलब यह नहीं है कि झुज्वा वग में संगीत की परवाह या उसके प्रति दिलचस्पी मजदूर वर्ग से ज्यादा होती है। इसका मतलब कम इतना है कि इतिहास के एक खास दौर में संगीत सुनने वाला में झुज्वावा की संख्या मजदूरों से ज्यादा है। संगीत के आयोजन अक्सर नागरिक वर्गों में होते हैं जिनमें प्रवेश पाना सस्ता होता है। इस वजह से बहुत कम मजदूर संगीत के प्रोग्रामों में जाते हैं। आज भी पॉप संगीत ने किसी हद तक वर्ग-भीमाओं को तोड़ा है, लेकिन यह संश्लेषण अवैतनिक है।

क्या आपका ख्याल है कि आंतरिक रूप से, मा लो ११ ११ ११
दित करता है उसमें, सहारा या झुज्वा हो सकता है ? ११

राजनीतिक अंश या प्रगति को बढ़ावा दे सकता है ?

जाहिर है कि समाज और संगीत में संबंध होता है, पर मेरे ख्याल में ये दोनों चीजें एक-दूसरे का प्रतिबिम्ब नहीं हैं, क्योंकि अखिल तो किसी समाज को भाषा के बिना ठीक से समझा ही नहीं जा सकता। उसे समझने के लिए शब्दों और वाक्यों की एक श्रृंखला आवश्यक होती है जो उसके विभिन्न ढाँचा को स्पष्ट करती है। लेकिन शब्दों और संगीत विलकुल अलग अलग चीजें हैं। संगीत और शब्दों के संबंध का अध्ययन करना ज्यादा उपयोगी है बजाय समाज और संगीत के संबंध का अध्ययन करने के। सवाल पैदा होता है कि एक गीत रचना के द्वारा समाज की जो तस्वीर पेश की जाती है वह शब्दों द्वारा पेश की जाने वाली तस्वीर से किस प्रकार भिन्न है। क्या संगीत एक शाब्दिक वर्णन से मिलती-जुलती चीज है जो कुछ जगहों में कम सूक्ष्म और कम स्पष्ट हो और कुछ जगहों में अधिक सूक्ष्म और अधिक स्पष्ट? संगीत को भाषा से अलग मानते हुए क्या हम यह कह सकते हैं कि यह किसी दिए हुए समाज का प्रतीक है?

गन्तव्य और अठारहवीं शताब्दियों के समझने में उस समय का संगीत, जो आज भी बजाया जाता है, अक्सर हमारी मदद करता है। इसका न सिर्फ एक सीधा कलात्मक मूल्य है, बल्कि एक अतीतदर्शी सूचनात्मक मूल्य भी है। उस जमाने के संगीत में सुरों और पदों को एक साथ रखकर सोनाटा या कसर्टो बनाने की कुछ ऐसी विधि थी जिसे भाषा तो नहीं कहा जा सकता पर जो भाषा से मिलती जुलती हैं और संगीत को उमका गंध देती हैं।

इस तरह से बाव के संगीत में एक ऐसी प्रवृत्ति के दर्शन होते हैं जो अभिजात वर्ग पर विश्वास करती थी और निम्न वर्गों से कोई सरोकार नहीं रखती थी। बाव ने मुख्य रूप से बूजवा श्रोताओं के लिए ही संगीत-रचना की। अपने जीवन के उत्तरार्ध में उन्हें राजकुमारों से कोई आमदनी नहीं हुई बल्कि वह आजीविका के लिए बूजवा चर्च पर ही आश्रित रहे। इसके बावजूद वह जिस समाज में रहे थे उसके अपने आरम्भिक अनुभवों को नहीं भूल सके। यह समाज ऐसा था जिसमें अभिजात वर्ग का स्थान महत्वपूर्ण था। संगीत इस वर्ग के लिए लिखा जाता था और इस पर आश्रित था।

कुछ संगीतज्ञों के राजनीतिक दृष्टिकार के बारे में आपकी क्या राय है ?

मेरा मतलब खास तौर से वेतोवन में है जिनके संगीत का पहले तो चीनी गणराज्य में निषेध कर दिया गया, लेकिन बाद में उसे तसलीम कर लिया गया।

बेटोवन का निषेध किये जाने के मूल में यह गलतफहमी थी कि उसका संगीत १८वीं शताब्दी के अंत और १९वीं शताब्दी के प्रारंभ की लिखड़ी थी। यह ब्याल बिल्कुल वाहिदात था, क्योंकि बेटोवन का संगीत कालातीत है। उसका तनु चतुर्बाध कोई ऐसी चीज नहीं थी जो १८वीं और १९वीं शताब्दियों की उथल पुथल से नष्ट हो सकती थी। बेटोवन का संगीत हमें अभी भी प्रभावित करता है। यह सही है कि यह संगीत अतंत अपने युग का संगीत है, परंतु यह उससे एक महानतर चीज भी है। यह उम्र जमाने की एक तटस्थ दृष्टि प्रस्तुत करता है। बेटोवन का कोई भी तराना १८वीं शताब्दी की अदबूनी और बाहरी दोनों दृष्टियों हमारे सामने रखता है।

आपने एक बार सवाल किया था कि एक चित्रकार और संगीत-रचयिता से प्रतिबद्धता की उम्मीद कैसे की जा सकती है अथ आप जो बात कह रहे हैं उससे मालूम होता है कि इस तरह की प्रतिबद्धता को आप अभी भी असंभव मानते हैं ?

हां, मैं ऐसा ही सोचता हूँ। कम से कम अगर आप प्रतिबद्धता का मतलब समाज के प्रति एक सुनिश्चित और ठोस दायित्व समझते हैं। प्रतिबद्धता इस अर्थ में संभव है कि जीवन की या मनुष्य के अनुभवों की महान विषय-वस्तुओं को संगीत सांकेतिक रूप से प्रस्तुत कर माता है। जैसे मनुष्य की नियति या मनुष्य जाति के ऊपर तराना लिखा जा सकता है, लेकिन फास की माचवी रिपब्लिक पर नहीं लिखा जा सकता।

संगीत के क्षेत्र में प्रतिबद्धता का प्रश्न एक उलझन भरी चीज है। क्या संगीत में कुछ व्यक्त करने की क्षमता है, या नहीं है ? स्ट्राविंस्की का रयाल था कि संगीत में ऐसी कोई क्षमता नहीं है, लेकिन मुझे लगता है कि संगीत हमेशा कुछ न कुछ अभिव्यक्ति करता है। हाँ, कभी-कभी वह कुछ पहना चाहता है और कभी कभी कुछ नहीं पहना चाहता। संगीत की प्रतिबद्धता तभी प्रकट हो सकती है जब वह मनुष्य से मनुष्य के या मनुष्य में प्रकृति के संवाद का व्यक्त करे या जीवन और मृत्यु जैसी बातों को अपना विषय बनाये। लेकिन संगीत किसी दिये हुए काल की सीमाओं के अंदर प्रतिबद्ध नहीं हो सकता। दूसरे शब्दों में यह पारंपरिक अर्थ में प्रातिमार्गी नहीं हो सकता।

उदाहरण के लिए अगर आपको किसी संगीतकार का नाम उही मासूम है तो आप उसकी किसी रचना की सुनकर यह सोचने की भयानक गलती कर सकते हैं कि यह एक पतनो-मुख समाज से संबंधित प्रतिविद्यावादी रचना है जबकि वास्तव में वह एक प्रातिमार्गी चीज हो। संगीत की ऐशिया कभी भी मंच से दिये भाषण की नहीं हो सकती।

क्या आप फ्रायड के इस कथन से सहमत हैं कि संगीत अतत् उदात्तीकृत रूप में प्रेम, विशेषकर यौन आनंद, का अनुष्ठान है। दूसरे शब्दों में क्या यह हमारी सुख की सातसता का मूल रूप है? मेरे विचार से सौंदर्यात्मक आनंद की यह व्याख्या सही नहीं है। इसकी ठीक व्याख्या इसी आधार पर की जा सकती है कि यह आनंद अपने आप में क्या है। लौकिक आनंद का उदात्तीकृत रूप भी सौंदर्यात्मक आनंद नहीं कहला सकता। संगीत एक अलग चीज है। यह सही है कि संगीत कुछ ऐसी अनुभूतियाँ उत्पन्न करता है जो यौनमूलक हैं, लेकिन वेदोवन के भीवें तरानों को सुनने से आपको जो आनंद प्राप्त होता है वह यौन आनंद नहीं है, उदात्तीकृत स्तर पर भी नहीं।

जाज के बारे में आपका क्या कहना है?

मैं अभी-अभी यह कह रहा था कि जाज वास्तव में एक ऐसा संगीत है जिसमें वासनात्मक और यौन तत्त्व बहुत अधिक मात्रा में मौजूद हैं। लेकिन फ्रायड के अर्थों में नहीं। दरअसल जाज का लौकिक पक्ष प्रच्छन्न या उदात्तीकृत होने की बजाय सीधा, तात्कालिक और इन्द्रिय ग्राह्य है।

आपने एक बार कहा था कि अठारहवीं शताब्दी में यूरोपीय कला के प्राण तक में वसते थे और १८५० के बाद वहाँ की कला उमड़ से ग्रस्त हो गई। आपके अनुसार यदि इस जमाने का कलाकार सफल होना चाहता था तो यह जरूरी था कि वह मनस्ताप या मनोविकृति से ग्रस्त हो। लेकिन आपने यह भी कहा था 'विकृतिजय रचनाओं के बारे में भी यह बात सही है, हालांकि भाषा के प्रतीकों का प्रयोग करना इतना कठिन है कि इस तरह की रचनाएं बहुत कम ही उच्च कोटि की हो सकती हैं।' इस सिलसिले में आपने संगीत का जिक्र नहीं किया। क्या संगीत के क्षेत्र में भी पागलपन उतनी ही बड़ी बाधा है, जितनी साहित्य के क्षेत्र में?

हां, मेरा ऐसा ही खयाल है। दरअसल ऐसी कोई नज़ीर नहीं है जब किसी महान संगीतज्ञ ने पागलपन की हालत में संगीत रचना की हो।

लेकिन शूमा के बारे में आपका क्या कहना है? खास तौर से उसके जीवन के अंतिम दिनों के बारे में?

हां मैं शूमा के बारे में तो भूल गया था। लेकिन वह भी अपने जीवन के

बिल्कुल अंतिम दिना में ही पागल हुआ था और अगर आप उसके संपूर्ण कृतित्व को देखें तो उसमें किसी प्रकार की मनोवृत्ति नहीं मिलेगी। कुछ लोग ने उसके संगीत में विक्षिप्तता के क्षणों को खोजने का प्रयत्न किया है, लेकिन इसका कोई खास नतीजा नहीं निकला है। रैबेल भी अपने अंतिम दिना में विक्षिप्त हो गया था, लेकिन अपने सक्रिय और रचनात्मक जीवन काल में उसका दिमाग पूरी तरह से दुस्त था। संगीत रचना का पागलपन से कोई संबंध नहीं है। यद्यपि आप एक ऐसी विषय-वस्तु की कल्पना कर सकते हैं जिसके विकास में कहीं-कहीं विक्षिप्ति हो, लेकिन अगर संगीत समकालिकता से अविच्छिन्न रहता है, या उसमें समकालिक तत्त्व विद्यमान हैं, तो उसकी संरचना में और उसके स्वरा के आपसी संबंधों में विवेक हमेशा रहेगा। एक सीमा तक बेमुरेपन से बचने के लिए विवेक अनिवार्य है।

दूसरे शब्दा में किसी संगीत रचना में कहीं-कहीं पागलपन का हल्का-सा छुट अनिवार्य रूप से हो सकता है, किंतु यदि रचना के में (विक्षिप्तता-मुक्त) अथ समकालिक बने रहते हैं तो वे सही मानों में विक्षिप्त नहीं कह जा सकते। इस तरह संगीत की एक रचना विक्षिप्तता के दोष से मुक्त रहकर भी विक्षिप्ति की अवस्था को व्यक्त कर सकती है। साहित्य के बारे में भी यही बात कही जा सकती है। पागलपन के बारे में काफी बातें की जाती हैं, लेकिन पागल लेखकों की संख्या नहीं के बराबर है।

आप तथाकथित 'स्वरविहीन' संगीत सुनते होंगे। क्या आप कभी ऐसा सोचते हैं कि यह संगीत परंपरागत 'स्टाफ-नोटेशन' की जगह ले लेगा ?

इस बारे में मैं कुछ नहीं कह सकता। मैं तो सिर्फ सुनता हूँ।

'कंप्यूटर म्यूजिक' के बारे में आपका क्या ख्याल है, आइएनिस मेनाक्सिस द्वारा प्रस्तुत किये जाने वाले ऐसे संगीत के बारे में खास तौर से ?

कभी-कभी मुझे यह अच्छा लगता है, कभी-कभी नहीं।

क्या आप हर चीज सुनते हैं ?

हां, मैं कम्पोज़र सभी कुछ सुनता हूँ, हालांकि हर चीज मुझे पसंद नहीं आती। मेरी समझ में ज्यादा से ज्यादा लोग के लिए संगीत सुनना और बजाना मुमकिन होना चाहिए। ऐसा होना चाहिए कि वे राज बंद पड़े या तो कोई वाद्य बजा सकें, या फ्रांस के संगीत प्रेषित करने वाले रेडियो स्टेशन को सुन सकें, या संगीत के गिनाइ सुन सकें।

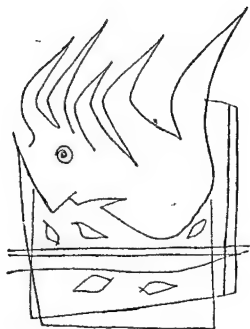
कुछ लोग काम करते बहुत रेडियो या रिकार्ड-प्लेयर बजाते रहते हैं। क्या आप भी ऐसा करते हैं ?

नहीं, मैं या तो संगीत सुनता हूँ या काम करता हूँ। अगर आप ठीक व संगीत का गाना लेना चाहते हैं, तो आप किसी दूसरी चीज की ओर विशेष ध्यान नहीं दे सकते। मैं नहीं समझता कि पार्सि आदमी किसी संगीत रचना का डूब कर आनंद ले सकता है, अगर वह साथ ही साथ किसी ऐसी मुक्तिदायी चीज को भी कर रहा हो जिसमें सावधानी की जरूरत हो या जिसे बार-बार संगीतित करना पड़े बगैरह। या तो संगीत आपका लिखन में गलत आलापना या आपका लिखन आपको संगीत का मजा नहीं लेने देगा। आप जाना काम एवं साथ नहीं कर सकते।

प्रसंगवश, हम लोग ने स्वरविहीन संगीत के बारे में ठीक व चर्चा की ही नहीं। मैं यह कहना चाहता था कि जब हम संगीत की अपरिपक्व सामग्री के बारे में बात करते हैं तब हम स्वरा और बतना की लड़कलहट के बीच में कुछ फक तो करना ही पड़ेगा। और संगीत के स्वर और बतना की क्षमता लड़कलहट के बीच में भी कई तरह की ध्वनियाँ होती हैं। मैं यह कहने के लिए मजबूर हूँ कि मैं इन सबकी तुलना में स्वर लिपि पर आधारित संगीत को पसंद करता हूँ। मेरा मतलब यह नहीं है कि मैं ठोस संगीत (क्वार्टेट म्यूजिक) विलुप्त पसंद नहीं करता। दरअसल मैं इस तरह के संगीत को ठीक तरह से ग्रहण करने में कठिनाई महसूस करता हूँ (हालांकि अंततः मैं इसमें सफल हो जाता हूँ)। स्वर और शोर के बीच का संक्रमण मेरी समस्या है। इसका मतलब क्या है ? इसका मतलब यह है कि संगीत कोई भिन्न या विशिष्ट क्षेत्र नहीं है जो दुनिया से कहीं दूर किसी विशेष पदार्थ से निर्मित किया गया हो। इसका मतलब यह है कि संगीत और दुनिया एक ही चीज हैं।

अतः मैं स्वर में स्थित आदशवादिता को क्वचन ध्वनि की पारिधिता से श्रेष्ठ समझता हूँ। मैं नहीं जानता कि इस मामले में मैं सही हूँ, फिर भी ऐसा मैं साबित हूँ। शायद इसका कारण यह है कि मैंने संगीत साठ साल पहले सीखा था, जिस समय इस तरह की समस्याएँ नहीं थी।

मेरी समझ में स्वर लिपि को पहले भी एक विशिष्ट स्थान प्राप्त था और आज भी प्राप्त है। वर्तमान में एक ऐसी ध्वनि जो स्वर नहीं है, या दूसरे शब्दों में जो एक शोर है, मेरे अंदर एक सीमा के बाद विस्फोटक हालत पैदा करती है, हालांकि अंततः विस्फोट नहीं होता। अगर कभी ऐसा विस्फोट हुआ तो शोर, ध्वनि और स्वर के बीच में अभी मैं जो फक कर सकता हूँ वह खत्म हो जाएगा। अभी तब यह हालत नहीं पहुँची है।



लाल रंग भी उदास
हो सकता है

रामकुमार ने प्रयाग गुप्त की बातचीत

रामकुमार अपने बारे में बात करने वालों में नहीं रहे हैं। उन्हें बहिरंगता, कृत्रिमता और बहबालमय में विरहित है और यह प्रीतिकर विस्मय ही है कि उनकी कहानियाँ और चित्रकृतियाँ 'इन सबमें' पर्याप्त बचे रहकर न केवल अपने और अपने रचनाकार के बारे में कुछ बताती हैं बल्कि वे मानवीय कल्याण और विराट् जीवनानुभव में भी आपको डूब करवाती हैं।

उनकी कहानियाँ हुस्ना बीबी, एक बेहरा, समुद्र, ज्योत्स्नों के स्वर नामक संग्रहों में हैं। उनके कुछ उपन्यास और यात्रा-वृत्तान्त भी प्रकाशित हुए हैं। साथ ही उनकी चित्रकृतियाँ की एक्स प्रदर्शनी पेरिस, प्राग, बारमा क्रकोव, फाल्वा क्लरस्ता, बर्लिन दिल्ली निमला आदि जगहों पर हुई हैं। उन्हें साबो पात्रो १९७६, राफेलर फाउंडेशन फेलोशिप भारत शासन द्वारा पद्मश्री के सम्मान भी प्राप्त हुए हैं।

ललित कला अकादेमी ने रामकुमार के कला-व्यक्तित्व पर केंद्रित जीवनी-ग्रंथ का प्रकाशन भी किया है।



प्रधान श्रुत्य महत्वपूर्ण कवि समीक्षक हैं। उनका एक कविता संग्रह यह एक दिन है हाल ही में प्रकाशित हुआ है। आपने ललित कला अकादेमी के लिए कला समय समाज (नसालोचना) का संपादन भी किया है। इन दिनों विद्यमान में उपसंपादन और समकालीन ललित कला के अतिरिक्त संपादक पद पर कार्यरत हैं।

रामकुमार से मेरी यह बातचीत कई बैठकों में हुई, जिनमें से दो बहुत लंबी थी। बातचीत का यह मिलसिला कोई साल भर पहले शुरू हुआ था और अभी हाल तक चलता रहा। मोचा यह गया था—और रामकुमार इससे सहमत थे—कि बातचीत उस शकल में ही न हो जिसमें कुछ सवाल जवाब ही प्रमुख हो उठते हैं। इसलिए बैठक की सख्या भी—कुछ अंतराल देकर—बढ़ती गई और इस बातचीत के सबब में लिखना भी आगे ही और खिसकता रहा। इस बातचीत के सबब में कुछ बातें बताने का मन यहां और भी है वे बातें इसके सबब में किसी हद तक शायद जरूरी भी हैं।

रामकुमार से मेरी पहली मुलाकात कलकत्ता में ६१ में हुई थी, जब वह सेमिनार के सिलसिले में वहां आए थे। मैं कलकत्ता में ही रहता था और उन दिना पढ़ रहा था। मैं रामकुमार की कहानियों को इढ़कर पढ़ीवालों में से था। तब मेरी भी कुछ कहानिया पत्रिकाओं में छप चुकी थी और उनमें से कुछ रामकुमार ने पढ़ रखी थी। सो तब परिचय का आधार कहानिया ही थी। रामकुमार के चित्र मने देखे नहीं थे—उनके परिचय से यह जरूर मालूम था कि वह चित्रकार भी है, उही के साथ तब मैं कलकत्ता के भी कुछ चित्रकारों में मिला और सेमिनार के सिलसिले में बाहर से आए चित्रकारों से भी। कलकत्ता के उन कुछ थोड़े से ही दिना में (तब मैं रामकुमार के साथ ज्यादा तर समय रहा और घूमा था) रामकुमार के स्वभाव, व्यवहार वगैरह के बारे में 'धारणाएं बना सकने लायक' सामग्री मेरे पास इकट्ठा हो गई थी—या ऐसा मुझ लगा था। इसमें उनकी कहानिया भी शामिल थी और जिस चीज की खुशी मुझे सबसे अधिक हुई थी वह यही थी कि उनकी कहानिया पढ़ कर उनकी जो तस्वीर मन में उभरती थी—वह उससे कहीं भिन्न नहीं थे। जितनी संवेदनशील उनकी कहानिया थी, वैसे ही रामकुमार लगे थे। रामकुमार मुझसे १५-१६ साल बड़े हैं। वय का यह अंतर हम लोगों के बीच तब और ज्यादा

लाल रंग भी उगस हो सकता है / ६१

लगता था। लेकिन पहली ही मेंट म रामकुमार ने इस जैस वही बीच म नहीं आने दिया और अगर इसका मोई विशेष मनसब हो तो यही यह भी याद करने का मन है कि शराब मन सबसे पहले रामकुमार क साथ ही थी।

रामकुमार से बलवत्ता की इस मेंट का एक नतीजा मेरे लिए यह भी निकला कि उनकी लिखी-बनाई हुई चीजा म मेरी दिलचस्पी और अधिक बढ़ गई। ६४ म म 'कल्पना' (हैदराबाद) छोड़ दिल्ली आया—स्वतंत्र लेखन करने या नौकरी ढूँढने के इरादे म। रामकुमार से मेंट अक्सर होने लगी। मने उनके चित्र भी उनके स्टूडियो म देखे और वही उनसे कई चित्रकार मित्रों से भी मिला। म स्वतंत्र लेखन ही कर रहा था और इस सिलसिले म मुझे अखबार के दफ्तरी म अक्सर आना पड़ता था—वे सब नयी दिल्ली में वनॉट-प्लेस के आसपास ही थे। रामकुमार के पास उन दिना घर म काम करने के अलावा एक स्टूडियो और था—२६ गोल मार्केट म (जहाँ अब 'गलरी २६' है)। यह जगह वनॉटप्लेस के पास ही है। तब मैं मॉडल टाउन ठहरा था जो वनॉटप्लेस से बहुत दूर था। रामकुमार ने कहा, मैं उनके स्टूडियो म ही आकर क्या नहीं रहता (वह सुबह ८ के करीब आते थे और १२ १ के करीब चले जाते थे) मैंने अपना बिस्तर और थोड़ा-सा सामान वही लाकर रख लिया। एक चाभी रामकुमार के पास रहती थी, एक मेरे पास। दरअसल यही वे दिन थे जब मैंने रामकुमार को और निकट से जाना। उनके लिखने और काम करने के ढंग की अच्छी झलक मुझे मिली। यही मैंने उनके चित्र अबेले म भी बहुत बार काफी देर देर तक देखे। रामकुमार अपने स्टूडियो म एक नोटबुक बराबर रखते थे—कई बार जब चित्रों पर काम न कर रहे होते और लिखन का मन होता तो लिखते थे। एक दिलचस्प और यहाँ याद करने वाली बात मेरे लिए यह है कि शुरू-शुरू में रामकुमार स कला पर मेरी बहुत बात नहीं होती थी। यह शायद मेरी शिक्षक की वजह से ही था—लेकिन था। अक्सर म ही अपनी प्रतिप्रियाएँ और शकाएँ उनके सामने रखा करता था जिन्हें वह बराबर धीरज के साथ सुनते थे—इस बहाने मेरे लिए कई चीजें साफ होती थी। और कला पर भी म बात तो करता था लेकिन यह बातचीत नहीं होती थी। यहाँ छपी बातचीत के सिलसिले म मैं एक सबी बँठक के दौरान जब म काफी देर तक अपनी ही एक बात कहता रहा तो सहसा मैंने अपने को रोककर रामकुमार से कहा कि लगता है म ही बोले चला जा रहा हूँ जबकि मुझे आपसे जानना है, ता रामकुमार खुलकर जोर स हसे थ।

शुरू में मैं और मेरे दोस्त यह माना करते थे कि रामकुमार राय देने से कतराते हैं। दरअसल अब सोचकर लगता है कि ऐसा था नहीं—उनका रुख ही उनकी राय हुआ करती थी जिसे कुछ लोग कई चीजा के प्रति उनकी उदा-

सीनता भी मान लिया करते थे। लेकिन यह सही है कि रामकुमार बहुत बात करन वाला मे से कभी भी नहीं रहे। हा, जब वह अपनी राय अधिक मुखर होकर देत है—केवल 'व्यवहार' या रख से ही नहीं। मैंने बातचीत मे उनसे इसकी चचा भी की जिससे वह किसी हद तक सहमत दिखे। ये सारी बातें याद करन का मतलब यही है कि मैं कहना चाहता हूँ कि यहा छपी बातचीत दरअसल कुछ ही बैठकों का नतीजा नहीं है। जब से रामकुमार से मेरा परिचय हुआ तब मे मैंने उनके काम को कई-कई बार देखा है—उनके यहा, सग्रहालयों मे, प्रदर्शनिया मे उनसे कई विषयों पर बातचीत हुई है, उन्हें दोस्ता के बीच बातचीत करते देखा-सुना है। पार्टियों मे मुलाकात हुई है। और जब से वह मथुरा रोड वाले मकान मे आए हैं (करोलबाग छोड़), महीने मे एक या दो बार मैं जरूर ही उनके यहा जाता रहा हूँ—और हर बार विभिन्न सामाजिक, राजनीतिक और कला-जगत की घटनाओं पर उनसे चर्चा होती रही है। वे सब यहा छपी बातचीत मे आ ही गई होगी ऐसी बात नहीं है—लेकिन वे किसी न किसी रूप मे तो यहा मौजूद हागी ही।

रामकुमार अपने बारे मे बात करने वालों मे भी नहीं रहे हैं। दरअसल हममे वह बचते ही रहे हैं। इससे पहले मैंने उनका 'इटरव्यू' बाबायदा एक बार उनसे कोई दस साल पहले किया था—'ज्ञानोदय' के लिए। तब मुझे काफी कठिनाई हुई थी—यह नहीं कि रामकुमार ने सहयोग नहीं दिया था—अपनी ओर से उन्होंने बहुत ज्यादा सहयोग नहीं दिया था। कठिनाई इसीलिए हुई थी—बल्कि उत्पन्न—कि अपने ही कई सवाल बेकार से लगने लगते थे। उस इटरव्यू के सदम मे एक बात और ध्यान मे आती है मेरा अनुमान है कि उस इटरव्यू की मेरी भाषा से रामकुमार कुछ खिन्न हुए थे। रामकुमार उन लोगों मे से हैं जिन्हें शब्दों की सहजता या उनके सहज रख-रखाव से गहरा लगाव है। वह इटरव्यू भी टेप नहीं हुआ था और यह बातचीत भी टेप नहीं की गई नोट्स के आधार पर ही लिखी गई है। मैंने अपनी ओर से पूरी कोशिश की है कि रामकुमार के शब्द और उनका लहजा बातचीत मे बना रहे। नोट्स के आधार पर लिखी गई बातचीत मे किसी हद तक यह असंभव काम है। फिर भी रामकुमार उन लोगों मे से रहे हैं—आज भी हैं—जिन्हें अति-रजना, कृत्रिमता और बड़बोलेपन से बहुत विरक्ति है। और 'इटरव्यू' जैसी चीज मे एक हद तक तो 'बनावट' आती ही है—दो व्यक्ति खास तौर पर अगर एक-दूसरे को काफी दिना से जानते हों तो एक असहज स्थिति मे पाते हैं। कई परिचित चीजों का—ऐसे प्रश्नों का जिनके जवाब हमें एक हद तक पहले से मालूम हों—डुहराव बहुत अखरता है और आगे बढ़ना मुश्किल लगता है। लेकिन इस मुश्किल का एक लाभ भी है आगे बढ़कर हम बनी-बनाई

धारणाओं के और भीतर या परे जाकर वास्तविकता को एक नये सिर से भी पहचानते हैं। इस बातचीत का एक यह लाभ कम से कम मुझे हुआ है।

यहां छपी बातचीत को रामकुमार छपने से पहले देख चुके हैं। और कई सुझाव दिए हैं—सशोधन सुझाए हैं। इस बातचीत से रामकुमार व जीवन (कई घटनाओं प्रसंगों) को और अधिक जानने का मौका मिला, जो मैं समझता हूँ कि उनके पाठकों-दशकों के लिए भी महत्वपूर्ण होगा। मैंने रामकुमार ने तरह-तरह के सवाल किए। बातचीत के दौरान हम दो ही हुआ करते थे। उनसे से सबको देने का औचित्य भी नहीं था और उसी क्रम से उन्हें रखने का तो और भी नहीं। सो शायद बीच में या काफी बाद में पूछा हुआ सवाल यहां पहले है। इसी तरह और भी सवालों का क्रम आगे-पीछे हो गया है और कई बार आगे पीछे के सवाल जवाबों से एक जगह मिला भी दिया गया है।

●●

क्या आपको याद है कि पहली कलाकृति आपने कब बनाई? और इस ओर रुझान कैसे हुआ?

अगर तुम्हारे सवाल का मतलब यह है कि मैंने पहली चीज रेखा रंगा म कब बनाई तो वह शायद सातवीं कक्षा की बात है। हमें ड्राइंग सिखाई जाती थी। सेब बनाओ या ऐसा ही कुछ। एक ड्राइंग टीचर थे। मने तभी कुछ बनाया था। लेकिन यह सब मुझे बहुत उबाऊ लगा था और अगली कक्षाओं में ड्राइंग के न रहने पर मुझे खुशी ही हुई थी।

आपने लिखना पहले शुरू किया?

लिखना चित्र बनाने से पहले शुरू किया था। लेकिन लिखने से पहले मेरी दिलचस्पी संगीत में भी कम नहीं थी।

संगीत में? यह तो मेरे लिए एक नयी जानकारी है।

हां, दरअसल कभी इस पर बात नहीं हुई इसीलिए

हम सब बराबर यही सोचते रहे कि शुरू से आपकी दो ही मुख्य दिलचस्पियां रही हैं—चित्रकला या लेखन।

बचपन में शिमला में हम जिस मुहल्ले में रहते थे—कैथू में। कैथे के फल से बना है कैथू (वहां कैथे के बहुत पेड़ थे)। वही एक अच्छे संगीत के मास्टर थे। कई परिवारों में संगीत सिखाते थे। बंगाली परिवार थे कई—बंगालिया को

संगीत का शौच होता ही था अधिक । हम लोग ने भी सीखा । गाना । नहीं, कोई और दूसरा वाद्य नहीं, हारमोनियम के साथ गाते थे । मने प्रतियोगिताओं में भी गाया । पुरस्कार भी मिले । मैट्रिक में था जब स्कूल में कोई बड़ा समारोह हुआ था—पाच सठके गाने के लिए चुने गए थे । मैं भी था उनमें से एक । नाटक, रातलीला में भी भाग लिया । चित्रकला की दुनिया का उन दिनों मुझे पता ही नहीं था ।

फिर चित्रकला की ओर ?

वह बाद की बात है । हम लोग दिल्ली आ गए थे । मैं अथशास्त्र पढ़न लगा था । एम० ए० प्रीवियस में था, तब की बात है । हम लोग दिल्ली में गोल बाग़खाने के पास रहते थे । एक शाम मैं घूमता हुआ जनपथ आया—जहाँ पहले काफी हाउस था । काफी हाउस के ऊपर शारदा उकील स्कूल ऑफ़ आर्ट का बाड दिखाई पड़ा । उन्ही दिनों वहाँ स्कूल की प्रदर्शनी भी लगी थी शायद । मैं अंदर चला गया । दंगना रहा । देखते-देखते चित्र बनाने की एक गहरी इच्छा सी मेरे मन में उठी । मने पूछा, क्या यहाँ उहाँ भी दाखिला मिल सकता है जिन्होंने पहले यही सीखा न हो । जवाब मिला, हा । मैं शाम की कक्षाओं में भरती हो गया । क्योंकि दिन में तो मैं युनिवर्सिटी में अथशास्त्र पढ़ता था । उन्ही दिनों या कुछ बाद में आयोजित जामिनी राय के चित्रों की प्रदर्शनी देखन की बात भी मुझे याद है ।

उन दिनों वहाँ शलोज मुखर्जी थे

हाँ, वही तो थे । मैंने उन्हीं के साथ चित्र बनाना शुरू किया । पूरी छूट थी मैं जैसा चाहू बनाऊ । शैलोज से जहाँ एक ओर बहुत प्रेरणा मिलती थी तो दूसरी ओर भय भी लगता था, क्योंकि मास्टर के रूप में वला सिखाना उनके बस की बात नहीं थी ।

इसी के साथ आपका लेखन भी चलता रहा ?

हाँ, कहानियाँ तो मैं काफी पहले से ही लिखने लगा था—लिखता रहा । लेकिन चित्रकला की मैं काफी समय देने लगा ।

क्या आपने दोनों काम एक साथ करने में कोई टकराहट महसूस की ?

नहीं, एक अरसे तक कोई टकराहट महसूस नहीं की । लेकिन यह बात जरूर मन में कई बार उठी कि क्या मुझे उनमें से कोई एक चीज़ चुन लेनी चाहिए ।

लाल रंग भी उदास हो सकता है । ५

लिखने और चित्र बनाने में टकराहट तो मैं अब जाकर महसूस करने लगा हूँ और अब वाकई मुझे यह लगने लगा है कि क्या जल्दी ही लिखना मुझे छोड़ जाएगा। इसलिए भी कि लिखने का डिसिप्लिन मैं बनाये नहीं रख सका (रामकुमार ने इसी शब्द 'डिसिप्लिन' का प्रयोग किया था—'अनुशासन' के अर्थों में ही नहीं और व्यापक अर्थों में इसका इस्तेमाल उठाने किया था) और डिसिप्लिन को मैं जरूरी मानता हूँ।

ऐसा आपको क्यों लगता है ?

बस, इसीलिए कि अधिक से-अधिक समय अपने काम को देने की आवश्यकता जोर से महसूस होने लगी है। और शायद उम्र बढ़ने के साथ-साथ ऐसा सोचना एक अनिवार्यता भी जान पड़ती है। वही दुःख भी होता है कि लिखने के वे जो सब स्वप्न थे जिन्हें वर्षों पूर्व देखा था और सामार करने की चेष्टा की थी, वह वही बहुत दूर की एक घटना जान पड़ेगी। लेकिन एक जिंदगी की अपनी भी सीमाएँ होती हैं जिनका विरोध करना बुद्धिमानी नहीं है। और मैं समझता हूँ कि आदमी में अपने को जान लेने की इच्छा ही सबसे प्रबल होती है—होनी चाहिए। और एक लेखक कलाकार किसी माध्यम का चुनाव करता ही इसीलिए है कि जानने की इस प्रक्रिया को वह एक आधार दे सके। चित्रकला को आज मैं पहले से भी ज्यादा अपने निकट इसीलिए मानने लगा हूँ।

क्या इसे आप आज के युग में लिखने के किसी सकट के रूप में भी देखते हैं या यह 'सकट' आपका बिल्कुल अपना है ?

मेरा अपना सकट है। साहित्य का नहीं।

चित्र रचना करते हुए आपको एक लंबा अरसा हो चुका है (सवाल अभी पूरा नहीं हुआ था)

(कुछ बेचैनी से) मैं नहीं जानता एक लंबे अरसे से तुम क्या सोचते हो—चित्र बनाते हुए मुझे कोई बीस पच्चीस साल ही तो हुए। मैं सोचता हूँ यह कोई लंबा अरसा नहीं है। एक माध्यम में, एक जिंदगी में। और आज जब मैं चित्र बनाने बैठा हूँ या कभी भी बैठा था तो यह सोचकर तो नहीं कि इतने वर्षों में मुझे इतनी दूरी तय कर लेनी है।

नहीं, मैं एक बात और सोच रहा था। सवाल के रूप में ही। समय का ऐसा एहसास हमें हो सकता है रचना करते हुए न हो। लेकिन

जिंदगी की लबाई को मापने की एक मजबूरी तो है ही जिसका जिक्र कुछ देर पहले आपने भी किया। मैं केवल यही सोच रहा था कि चित्रकला को ही अधिक समय देने की बात आप इसलिए भी तो नहीं सोच रहे ?

ठीक है। मैं तुम्हारी बात समझ रहा हूँ। नहीं, इस सिलसिले में मैं ऐसी बात नहीं सोच रहा कि अब समय बहुत ज्यादा नहीं रहा। दरअसल वैसा मैं सोचता नहीं हूँ—सोच नहीं सकता हूँ। मुझे दौड़कर किसी खास जगह पहुँचना तो है नहीं। सामने के कैनवास में ही मुझे समय लगाना है फिलहाल—जब मैं काम करता हूँ और मैं नहीं जानता हूँ—कभी नहीं जानता हूँ—कि इसमें कितना समय लगने वाला है।

पिछले कुछ वर्षों में आपकी कला में चटख रंग प्रकट हुए हैं जो पहले नहीं थे और कुछ ऐसे रंग भी जो पहले नहीं दिखते थे, मसलन हरा, लाल

हा वे अब हैं, लेकिन इसका कोई 'कारण' मैं नहीं बता सकूँगा। यह जरूर कहूँगा कि वे अपने आप में किन्हीं चीजों के प्रतीक नहीं हैं। लेकिन वही ऐसा भी लगता है कि पच्चीस वर्ष पूर्व जब मैं चित्र बनाता था और आज बनाता हूँ तो दोनों स्थितियाँ में क्या कोई अंतर नहीं है ? शायद है और वही कुछ भी नहीं बदलता। लेकिन एक यात्रा जहाँ से शुरू हुई थी, वह तो आगे ही बढ़ती गई—जहाँ नये पड़ाव, नये मोड़, नये दृश्य दिखाई देते रहे।

आपके चित्रों और कहानियों में उदास रंग की ओर बार-बार संकेत किया गया है

इमीलिए मैंने कहा कि बदले हुए रंग किन्हीं चीजों के प्रतीक नहीं हैं। मैं समझता हूँ, लाल रंग भी उदास हो सकता है—अगर हम उदास रंगों की ही बात कर रहे हों। वान गोगे के यहाँ कितने रंग हैं वे 'प्रसन' रंग ही तो नहीं लगते। ये रंग लाल, हरा आदि मेरे यहाँ अनायास ही आएँ। ठीक वैसा ही, जिस एक समय आकृतियों की जगह अमूर्तता नहीं थी। मैंने यह जानबूझ कर नहीं किया था।

लेकिन कोई कारण इसके पीछे हो सकता है

कारण तब शायद था भी। लेकिन वही एकमात्र कारण था, यह मैं नहीं मानता। १९५८ में मैं पेरिस में वेनिज विन्थेनाल गेले गया था। वहाँ मैं घूम रहा था। इसी बीच मैं तापी के चित्र देखे थे। यूनानी लहस्केप न मुझे

लाल रंग भी उदास हो

किया। दूसरे रंगों के दूर-दूर तक के फैलाव ने। शायद यह एक कारण था मेरे चित्रों से आकृतियों के चले जाने का। एक गहरी इच्छा हुई कैनवस में रंगों की व्याप्ति के लिए। लेकिन आकृतियाँ के चले जाने से उनकी बात चली गई, ऐसा तो था नहीं। आकृति और अमूर्तन की बहम कई बार फिजूल लगती है। फ्रांसिस बेकन के चित्रों में आकृतियाँ हैं लेकिन क्या हम उन्हें आकृतियाँ करके ही पहचानते हैं? (बातचीत में रामकुमार ने बताया था कि बेकन का काम उन्हें बहुत अच्छा लगता है।)

फलाव या विस्तार से एक बात आपकी कहानियों के सब में ध्यान आती है जहाँ तक 'स्पेस' का सवाल है, चित्रों के विपरीत आपकी कहानियाँ सब जसे तग गलियों, बंद कमरों में घटित होती हैं, जबकि चित्रों में प्रमुख हैं आकाश, पहाड़ी और धरती के विस्तार—पिछले वर्षों के चित्रों में। हा, शुरू के आपके चित्रों की आकृतियाँ और बनारस सिरोज के चित्र जहाँ आपकी कहानियों के निक्कट लगते हैं। चित्र और कहानियाँ दोनों एक व्यक्ति की—आपकी हैं—इसलिए यह सवाल (सवाल सुनकर रामकुमार कुछ सोचने लगे)

शायद मैं अपनी बात ठीक से नहीं रख पाया था इस सवाल का शायद खास मतलब नहीं। मुझे पता नहीं। लेकिन एक बात और ध्यान में आती है कि आपकी 'समुद्र' और 'सेलर' और 'डेक' जसी कहानियों में तो स्पेस (मैं शाब्दिक अर्थों में कह रहा हूँ), विस्तार को लेकर अनेक इच्छाएँ हैं, बल्कि एक हद तक कहानियों की सेटिंग इस विस्तार के बीच है।

मैं तुम्हारी बात समझ रहा हूँ। एक बात मैं पहले भी कहना चाहता था यहाँ (याद आया कि रामकुमार यह बात पहले भी मुझ से दो बार 'हूँ' चुके हैं) कि चित्र रचना और लिखने की प्रक्रिया मेरे लिए एक जैसी कभी नहीं रही। हो भी नहीं सकती। दोनों की अपनी अलग तरह की मार्गें हैं।

लेकिन इन दोनों के बीच कुछ समानताएँ भी रही होंगी—एक व्यक्ति की ही होने के नाते। मसलन आपकी कहानियों में अतीत और स्मृतियाँ बहुत प्रमुख हैं। चित्रकला में भी क्या इस अतीत की मौजूदगी आप किसी रूप में—मेरा मतलब खास तौर पर रंगों

रूपाकारो से है—पाते हैं ?

यह सही है। मुझे अतीत की ओर देखना बराबर अच्छा लगता रहा है। या 'अच्छा' की बात न कहे, बस कहें कि मेरे साथ ऐसा ही रहा है। मैं आगे की ओर देखने वाले—भविष्य की ओर देखने वाले—लोगो में से नहीं हूँ। इसका अमर भी जरूर मेरे काम में होगा। हा, किस तरह है, यह जरूर

चित्र रचना में क्या आप देखी हुई जगह की स्मृतियों के साथ बढते हैं—उन्हें लेकर चलते हैं ?

खाली कैनवास को सामने रखकर बहुत-सा वक्त यह सोचते हुए बीत जाता है कि क्या रंग लगाए जाए, पहली रेखा कहाँ से ब्रूहा और कसी खींची जाए, कौन-सा वह आकार होगा जो मुझे विल्कुल नया जान पड़ेगा, जैसे कोई नयी घटना, नयी अनुभूति। स्टूडियो के बाहर भी इन प्रश्नों के उत्तर जानने की चेष्टा की जाती है। किसी खास स्मृति को लेकर नहीं, लेकिन स्मृतियाँ तो रहती ही हैं। मैं चित्र शुरू करने से पहले अक्सर कुछ रूपाकारों की आकार रेखाएँ हल्की-सी खींच लेता हूँ। चित्र 'परम' होते होते ये सब रंगों के बीच घुल जाती हैं। लेकिन विल्कुल शुरू में भी ये किन्हीं चीजों का अंकन नहीं होती।

अच्छा, आकारों की बात रहने दें, लेकिन रंगों में

हा, रंग याद रहते हैं। वे फिर प्रकट भी होते हैं। ग्रीस के रंगों की बात मैंने की। जैसलमेर (राजस्थान) के सफेद घूसर रंगों की भी मुझ पर एक समय गहरी छाप पड़ी। वाराणसी के अनुभव भी कहीं बहुत गहरे थे। घाटा पर घूमते हुए लोगों की भीड़ में कुछ चेहरे सदा के लिए अंकित हो गए। सफेद दीवारों पर बनी काली खिडकियाँ, ऊपर से नीचे तक बनी हुई सीढ़ियाँ, जिनके रहस्य का आभास पहली बार ही हुआ प्रकाश और छाया के बीच खिंची एक स्पष्ट रेखा। वे सब अनुभव स्पष्ट रूप में अपनी छाप छोड़ गए जिनसे शायद अभी तक पूर्ण रूप से अपने चित्रों को मुक्ति नहीं दिला सका हूँ।

दरअसल मैं इस सबके बहाने कुछ और भी जानना चाहता था। शायद उस खास अनुभव की बात जो आपके चित्रों में रहा और शायद जिसके बारे में आप कुछ बता सकें।

अनुभव दरअसल किसी हृदय तन्त्र इस तरह वे सवाल लेखन के सदन में अधिक संगत लगते हैं। खास अनुभव चित्रों में जरूर हाँग ही, लेकिन उह शब्दों में रख पाना। वाशिश ही की जा सकती है

लाल रंग भी उदाग हो सक्ता है १०६

देखा। लगभग एकवर्षी (मोनोक्रोमेटिक) यह चित्र मुझे बहुत अच्छा लगा है।

हा, यह भी अचानक हुआ।

आपने पहले चटख रंगों के भी उदास होने की जो बात कही है वह मुझे बहुत महत्वपूर्ण लगती है। चित्र देखते समय कई बार चीजों के बारे में पूछ-धारणाएँ शायद काफी आड़े आती हैं। लेकिन एक दूसरी बात जो मैं जानना चाहता हूँ—ईजल या कनवस पेंटिंग के बारे में यह बात अक्सर कही जाती है कि यह पश्चिम से आई हुई है, क्या इस कारण कभी आपको उसके साथ रिश्ता बनाने में कठिनाई हुई? मेरा मतलब है, ईजल पेंटिंग के इतिहास के साथ उसके अपने कुछ 'तक' बने। शायद एक बोझ भी। इसका कोई दबाव आपने अनुभव किया? मैं इसलिए भी यह जानना चाहता हूँ कि आप उन लोगों में से हैं जिन्होंने यहाँ आधुनिक कला आन्दोलन की शुरुआत की है।

जब हम कोई माध्यम चुनते हैं तो उसमें जैसे अपने अनुरूप भी कुछ चुनते हैं। मैंने अपनी कला शिक्षा के बारे में बताया कि किस तरह एक शाम चित्र बनाने की मुझमें तीव्र इच्छा जागी थी। माध्यम के इतिहास वाली बात सही है लेकिन वह अपनी जगह है। मैंने बहुतेरा काम विदेशी संग्रहालयों और प्रदर्शनियाँ में देखा—सबको देखकर मेरे मन में एक जैसी प्रतिक्रिया नहीं हुई—उसमें से कुछ ने ही मुझे खास तौर से आकर्षित किया।

आपको किन चित्रकारों का काम बहुत अच्छा लगता रहा है?

एल ग्रेको का काम मुझे 'हाट' (आविष्ट) करता रहा है। उनकी कृतियों के लंबोतरे चेहरे और कितना अद्भुत (हार्टिंग कहा था रामकुमार ने) आकाश। एक मामले में कलाकार और आदमी की एक समस्या तो बराबर एक ही रहती है। दुनिया में होने के अपने सबेगा (इमोशंस) को रखने जानने की उन्हें सभवतम रूप में व्यक्त करने की। कुछ कलाकारों का काम देखकर लगता है कि कितनी अच्छी तरह उन्होंने इस समस्या को सुलझाया—इसी के साथ यह जानने का मन भी करता है कि कैसे सुलझाया उन्होंने। बार बार सोचने का मन करता है।

बिल्कुल सयोग से ही एल ग्रेको के बारे में मैं पिछले दिनों पढ़ रहा था। कई देशों में रहे वह। इटली और स्पेन में, और थे यूनानी।

लाल रंग भी उदास हो सकता है / ७१

कुछ दिनों पहले दिल्ली में एमिलियो प्रेको की एक प्रदर्शनी आयोजित हुई थी, सो नाम सम्प्र के कारण एल प्रेको के बारे में फिर से जानने की इच्छा हुई थी। आप कला पर कभी-कभार लिखते भी रहे हैं। रवींद्रनाथ के चित्रों पर आपकी टिप्पणी मुझे सबसे अधिक ध्यान में आती है। लेकिन अपने समकालीनों पर आपने नहीं लिखा। और बाद की पीढ़ी पर भी

अपने समकालीनों पर तो मैंने लिखा। हुसेन पर, तैयब मेहता पर, कुछ दिना पहले ही रजा पर लिखा था। बाद की पीढ़ी पर भी दो एक टिप्पणियाँ लिखी।

हां, मुझे याद आया। एक टिप्पणी में आपने युवा कलाकारों से यह शिकायत की थी कि वे अधिक काम नहीं करते। 'बाड़ी ऑव चक्र' ज्यादा नहीं है। लेकिन क्या आपको यह नहीं लगता कि हमारे यहां काम करने की सहूलियतें बहुत कम हैं—दूसरे समाजों की बनिस्बत ?

दरअसल मेरा मतलब 'सक्रियता' से था—वह बड़ी है। और आज से कई साल पहले जब मैंने वह टिप्पणी लिखी थी तब भी यह बात सब युवा कलाकारों के लिए नहीं लिखी थी। कुछ ऐसे युवा कलाकारों के, जिनका काम मुझे पसंद है, मैंने नाम भी गिनाए थे। और सहूलियतें—वे कम हैं, यह सही है, लेकिन इस स्थिति में भी काम करने के तरीके ढूँढ निकालने चाहिए—यह मैं मानता हूँ। मसलन रेखांकन को ही लें वह अधिक रचीला माध्यम नहीं है और मेरा मतलब केवल युवा कलाकारों से ही नहीं बल्कि अपनी पीढ़ी के कलाकारों से भी है जो कला के अतिरिक्त—या वही वही कला के बदले—दूसरी उलझनों में अधिक फँस गए हैं जैसे अकादेमी की समस्याओं में, सरकारी समितियों में, सर ज्वाटो और पार्टियों में जहाँ उनके अहम और उनके हाथ में आई शक्ति से उन्हें प्रसन्नता मिलती ही। लेकिन उनकी कला को धुन-सा लगने लगता है या जिस स्तर तक पहुँचने की क्षमता उनमें थी, वे नहीं पहुँच पाते।

मेरे विचार में होना यह चाहिए कि एन उम्र के बाद दूसरी उलझनों से बाहर निकलकर एक कलाकार को अपनी पूरी शक्ति और समय केवल अपने काम में ही लगाने चाहिए इसलिए नहीं कि उसे अधिक प्रसिद्धि या धन या सम्मान और पुरस्कारों की जरूरत है—क्योंकि ये तो उसके काम के गिरते हुए स्तर के बावजूद उसे मिल जाएंगे—बल्कि इसलिए कि केवल अपने लिए अनुभवों के आधार पर वह उस कला की रचना करे जिसकी सामग्री उसमें है। एक जगह आकर सब सघन समाप्त हो जाते हैं और केवल एक ही सबसे बड़ा सबब शुरू हो जाता है और वह होता है केवल अपने आप में, जब कलाकार

सब सीमाओं को तोड़कर नये आयामों की नींव डालता है। यह बात यूरोप और अमेरिका में आम तौर से देखी जा सकती है। हमारे यहाँ इससे ठीक उल्टा ही हो रहा है।

एक कनवर्स पर उठी समस्या को अलग-अलग चित्रों में सुलझाने की चेष्टा की ओर भी इशारा है क्या आपका? क्योंकि देखने को बहुत काम हो और उसमें कुछ बीछ न रहा हो तो बहुत काम करने का कोई मतलब नहीं। दुर्भाग्य से हमें आज कई बार साल-दर-साल ऐसी प्रदर्शनियाँ देखने को मिलती हैं जिनमें काम तो बहुत होता है, लेकिन बहस विचार और देखने के लिए खुराक बहुत कम।

इसीलिए मैं अपनी बात स्पष्ट की। काम में लगे रहने की बात की जा डिस्प्लिन बनाए रखने की जरूरत की बात लिखने के मदमत्त की थी, वही मैं हर क्षेत्र के लिए जरूरी मानता हूँ। पश्चिम में जितना बरसा मैंने बिताया यह बात मुझे एक हद तक सबसे अधिक चमत्कृत करती रही कि किसी भी जाने-अनजाने नये-पुराने कलाकार के स्टूडियो में जाने पर बराबर काम का ढेर दिखाई पड़ता था। कई बार इतना अधिक कि आप देखते थक जाएँ। और कलाकार तीस चालीस नैनवत्ता का पलटने के बाद एक दिखलाता था लेकिन हमारे यहाँ केवल वे चुने हुए चंद चित्र ही कलाकार के स्टूडियो में दिखाई पड़ते हैं जिनको वह प्रदर्शनी में दिखाएँगा। हर चित्र एक 'फिनिशड' चित्र होना है यहाँ।

लेकिन क्या आपको यह नहीं लगता कि काम करने की शक्तों में फर्क हो सकता है—कोई कलाकार बहुत थोड़ा काम करके भी बहुत अच्छा काम कर सकता है। और यह भी कि पश्चिमी समाज में कला-बाजार और आधुनिक कला की समाज में ग्रहणशीलता की स्थितियाँ बहुत भिन्न हैं।

यह सही है कि कोई कलाकार बहुत थोड़ा काम करके भी अच्छा काम कर सकता है। लेकिन उसे मैं अपवाद ही मानूँगा। और एम कलाकारों का जिनका काम हम गहरी दिलचस्पी लेने लायक उल्लेखनीय काम लगता है, मेरे म्यूल में कभी भी बहुत कम काम नहीं रहा। और जो काम सामने आया है वह कम रहा है तो इसका मतलब यह नहीं कि वे कम काम ही करते रहे हैं। इसका पीछे और भी बहुत-सा देखा-अनदेखा काम रहता रहा है। पश्चिमी समाज में आधुनिक कला को एक दूसरी तरह से ग्रहण किया जाता है यह सही है लेकिन

कलाकारों—नये कलाकारों के लिए खास तौर पर हर तरह की चुनौतियां वहां भी कम नहीं हैं।

आप स्वयं नियमित काम करने वालों में से रहे हैं। काम करने के लिए किसी खास क्षण और मन स्थिति का इंतजार आपको रहता है ?

मैंने बराबर यह कोशिश की कि काम करने का एक लगभग नियमित ढंग मैं बनाए रख सकूँ। चाहते ही काम शुरू कर दूँ ऐसा तो शायद हो नहीं सकता। लेकिन काम करने में तो बहुत कुछ शामिल रहता है। एक वरसा मैं रोज ही अपने काम करने की जगह—स्टूडियो—में बिताता रहा हूँ। बने-अधबने चित्रों के बीच बैठना, उन्हें देखना। जब चित्र पर काम न कर रहे हों, यह भी काम है। रेखांकन करना या ऐसा ही कुछ और।

हां, मुझे याद है। गोल मार्केट वाले स्टूडियो में तो आप रोज ही कुछ घंटों के लिए आते थे। आप शायद काम बराबर ईजल पर कैनवस रखकर ही करते हैं—कभी उसे जमीन पर बिछाकर या दूसरी तरह से नहीं।

हां, अधिकतर मैं इसी तरह काम करता हूँ।

और अक्सर रंग आप छुरी (नाइफ) की मदद से ही लगाते हैं। ब्रश का इस्तेमाल

नाइफ का इस्तेमाल ही अधिक रहा है।

कैनवस पर रखने के लिए कोई भी पहला रंग चुनने के पीछे कभी कोई खास बात आपको नजर आई ?

कुछ रंगों में से एक चुनता हूँ। एक पहला रंग चुनना पड़ता है लेकिन वह बहुत हद तक अनायास ही होता है। और कई बार तो पहले चुना हुआ रंग कैनवस पर दिखना भी बद हो जाता है—अतः तब पहुँचते पहुँचते।

यह मुझे मालूम है। कैनवस के आकार को लेकर कोई बात आप पहले से सोचते हैं ?

किसी भी चित्र के बारे में कह सकता हूँ कि पहले से सोची हुई बातें बहुत घुघली या अस्पष्ट रहती हैं। सब कुछ चित्र बनाने के दौरान ही तय होता है। जहाँ तक कैनवस के आकार का सवाल है, कुछ आकारों के कैनवस मैं बनवा

बर रख लेता हूँ। कभी-कभी एक खास आकार में काम करने की इच्छा हो सकती है—एक उत्सुकतावश। लेकिन उस आकार में भी मुझे कोई खास चीज बनानी रहती है, पहले से सोची हुई—ऐसी बात नहीं।

हर कलाकार की जाने अनजाने एक शक्ती बनती है। कई बार लगता है कि किसी समय उसके आड़े भी आने लग सकती है।

हां, एक शैली तो बनती है लेकिन अतः तक वहीं बनी रहती है—ऐसा भी साम्य नही होता। शुरू में मैं ही आकृतिमूलक काम करता रहा, फिर सैरा (सडस्वैप) का एक खास तरह का दौर आया जमे बनारस सिरीज के चित्रा का। मेरे बहुत से पुराने चित्रा की गैलियों के तत्त्व तब एक एक कर छूटत गए।

हां, और अब वहां स्पेस ही प्रमुख हो उठा है। यहां तक कि निरा शाब्दिक अर्थों में भी स्पेस—ऐसा कई बार मुझे लगता है। आकाश, पहाड़ और जैसे धरती के विस्तार—मोटे तौर पर इन्हीं का प्रतीतियां हैं।

हां इन दिना अक्सर मुझे एक बात और भी लगती है कभी कभी कि निरा रंग (या रंगा) स ही कुल कैनवस की भर दू। व रंग पट्टिया, एवाष रखास्प मामूली आकार-रेखाएं आदि भी न रहें जो अभी हैं।

ऐसा कपो लगता है आपको ?

शायद सीमा तोड़ने के लिए। अपनी ही बनाई सीमाएं तोड़ने के लिए। लेकिन केवल 'लगता' ही है यह—इसका शायद और कोई मतलब नहीं, क्योंकि तब निरा खाली कैनवस ही क्या बुरा है ?

एक बिल्कुल अलग-सी बात—एक प्रसंग में समुद्र की चर्चा होने पर भी यह धात ध्यान में आई थी—तरना सीखा आपने ?

नहीं, मुझे तरना नहीं आता। कभी समुद्र के किनारे की जगहा में जाते हैं तो नहाते भर है, तैर नहीं पाते। इसका अफ़्यास भी कई बार होता है।

सवारी गाडिया कौन-कौन-सी चलाइ आपने ? मोटर चलाना तो आपने कुछ समय पहले ही सीखा है शायद।

हां पहले मुझे नहीं आता था। सायकिल बहुत चलाई है। जिन दिना हम दिल्ली आए उन दिना सवारी के नाम पर सायकिलें और ताग ही थे।

अभी कुछ दिन पहले आप बता रहे थे कि हुमायूँ के मकबरे की ओर आप गए एक सुबह, और आपको बहुत अच्छा लगा। मुझे ध्यान पड़ता है कि इसी तरह एक दिन आपने निजामुद्दीन स्टेशन की ओर जाकर घूमने की बात की थी—शायद वारिश के दिन थे वे।

दिन के किसी भी समय, किसी भी इलाके में कुछ देर के लिए बिना उद्देश्य अकेले घूमते हुए बहुत सी बातें साफ होने लगती हैं, मन में नयी स्थितियाँ, नयी समस्याएँ भी उभरती हैं। यह मेरे लिए उतना ही जरूरी है जितना कि स्टूडियो के भीतर काम करना।

आधुनिक कला की बढ़ती गतिविधियों के बीच मुझे एक बात बराबर खटकती है—और जब और ज्यादा खटकने लगी है—दशकों के अभाव की बात।

दरअसल हमारे यहाँ नाटक, कला, फिल्म, सभी के लिए शहरी में एक छोटा-सा ही वर्ग है। वह बड़ा है, लेकिन उसका बढ़ना अभी सच्ची दिलचस्पी का प्रमाण नहीं दे पाया। एक खास तरह का ही वर्ग है यह। दशकों का अभाव खटकता जरूर है। इसी के साथ जुड़े हुए कुछ दूसरे सवाल भी हैं। दशक और कलाकृति के बीच के सवाल (इस पर मैं एक छोटा सा नोट लिख ही रहा हूँ—देखें बाक्स)। अभी बेकन ने ही एक इटरव्यू में कहा है कि 'सच्ची बात तो यह है कि मैं अपने लिए ही चित्र बनाता हूँ।' मुझे सही लगती है यह बात।

लेकिन 'अपने लिए चित्र बनाने में' और दशकों के कलाकृति में हिस्सा लेने में कोई परस्पर विरोध तो है नहीं।

नहीं विरोध नहीं है। प्रदर्शनियाँ दशकों को इसमें शामिल करने के लिए ही होती हैं। इसे मैं एक स्थिति की तरह ही कह रहा था।

आपके आरम्भिक चित्रों को, जिनमें आकृतियाँ थीं, बड़ी तात्कालिक समकालीन सवालियों से जोड़कर देखा गया। शहरी जिंदगी की स्थितियों से—यहाँ तक कि बेकारी जैसे सवालों से। (इनमें से कुछ चित्र रामकुमार के निजी संग्रह में भी हैं। कुछ उन्होंने कमरे में टांग भी रखे हैं। इसी अवधि के दो-एक बहुत अच्छे चित्र 'नेशनल गलरी ऑफ़ माडर्न आर्ट', जयपुर हाउस, नयी दिल्ली में हैं और ५८ का एक चित्र 'स्त्री' जो निजी तौर पर मुझे बहुत

अच्छा लगता है ललित कला अकादमी के स्थायी सग्रह में हैं ।)

क्या आप फिर आकृतिमूलक काम करने की बात सोचते हैं ?

मैंने सोचकर आकृतियों को अपने चित्रों से नहीं हटाया था । वे बस चली गई थी । जहां तक समकालीन सवाल की बात है तो मैं यही सोचता हूँ कि वे इस या उस रूप या शैली के होने से ही तो चित्र में प्रकट नहीं होते । एल ग्रेको का उदाहरण मैंने दिया । मन स्थितियाँ और सवाल भी कलाकार के सामने कभी एक-से तो रहते नहीं । दरअसल चित्रा को समझने की, उनकी व्याख्या करने की, मुझे लगता है कुछ 'पूव धारणाएँ' भी सबकी अपनी-अपनी रहती हैं—और कलाकार उनसे दूर किसी और जगह भी स्थित हो सकता है ।

यह बिल्कुल सही बात है । लेकिन मुझे यह भी लगता है कि काम का वजन इन पूव धारणाओं के बाद भी किसी हद तक पहचान लिया जा सकता है । बेकन के चित्र (प्रसंगवश उन पर बात हुई इसीलिए कह रहा हूँ) मैंने तो प्रतिकृतियों के रूप में किताबों में ही देखे हैं, लेकिन उनकी दुनिया हमें तुरत अपनी ओर खींच लेती है—उस दुनिया को समझने के सवाल से पहले ही ।

हां, ऐसा होता है । दरअसल व्याख्या से अधिक कि-ही भी चित्रों की दुनिया का अनुभव करना मुझे ज्यादा जरूरी लगता है ।

अनुभव करने की बात पहली है हर हालत में—व्याख्या की बाद में । लेकिन कई बार कोई काम हमें कुछ भी अनुभव करने के लिए जकसाता ही नहीं है, ऐसी हालत में हमें उसे 'छोड़' भी देना पड़ सकता है ।

लेकिन यह दूसरा सवाल है । प्रदर्शनियाँ आदि के लगातार देखने से उठने वाला सवाल ।

मैं उस सदन में भी कह रहा था इस बीच आपने कई चित्र बनाए हैं, काफी काम किया है

हां, वे तुमने देखे ही आठ दस पिछली प्रदर्शनी (जो बबई में हुई थी) के बाद । काफी है यह काम तो मैं नहीं कहूँगा लेकिन काम करने की इच्छा इन दिनों मेरी बहुत हा रही है ।

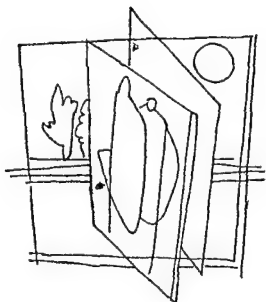
इस बातचीत के दौरान बहुत समय लिया है मैंने आपको

(मुस्कराकर) नहीं, अच्छा हुआ बहुत सी बातें हुईं ।

लाल रंग भी उदास हो सकता है / ७७

जिनमे से मैं सब समेट भी नहीं पाऊंगा । मेरे लिए तो यह बात-
चीत बहुत अच्छी रही । बस यही लगता है कि बातें बातचीत के
बीच कितनी सहजता से भी आती हैं कई बार । लिखते वक्त उन्हें
उतारना मुश्किल है

हां, यह एक कठिनाई तो है

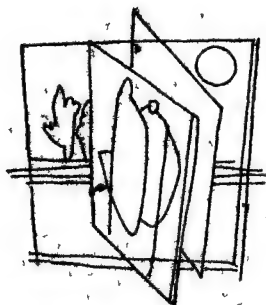


कैलवास पर अर्जपुंज

रजा से प्रयाग शुक्ल की बातचीत

जिनमे से मैं सब समेट भी नहीं पाऊंगा । मेरे लिए तो यह बात-
चीत बहुत अच्छी रहो । बस यही लगता है कि बातें बातचीत के
बीच कितनी सहजता से भी आती हैं कई बार । लिखते वक्त उन्हें
उतारना मुश्किल है

हा, यह एक कठिनाई तो है



कैबवास पर अर्जपुंज

पुस्तक के अन्तर्गत पुस्तक की प्रतिलिपि

रजा एक भारतीय हैं जो अब पेरिस में जा बसे हैं और इन दोनों सप्ताहों के बीच उन्होंने अपनी कला का एक ऐसा पुल बांध लिया है जो न तो आधुनिक कला की विशिष्टताओं को नजरअंदाज करता है और न ही अपनी जड़ों से कतराई कटा हुआ है—उनकी कला वस्तुगत स्तर पर समयकाल के परे है और शैलीगत स्तर पर पूरी तौर से आधुनिक ।

रजा उन चित्रकारों में अग्रणी हैं जिन्होंने स्वतंत्रता के बाद आधुनिक भारतीय चित्रकला को अलग पहचान और आधुनिक भारतीय व्यक्तित्व दिया । आप मध्यप्रदेश के मूल निवासी हैं । मध्यप्रदेश में बिताए अपने बचपन की यादों, जंगला, आदिवासी हाट बाजारों की आदिम जीवतता, प्राच्य दर्शनों की अद्वैतवादी धारणाओं से अपनी कला के लिए एक ऐसा समृद्ध और अद्वितीय आधार लोक अर्जित किया है, जो अपनी ऊर्जा और दृढ़ता में अप्रतिम है । १९७८ में मध्यप्रदेश कला परिषद् द्वारा राजकीय सम्मान किया गया ।

भोपाल, पेरिस मॉट्रियल टोरंटो केलीफोर्निया जर्मनी, डूसेल्डर्फ, इटली, नार्वे, टोकियो लंदन, यूयाक मैक्सिको, रबात ऑस्ट्रिया, वाशिंगटन आदि जगहों पर आपकी कृतियों की एकल प्रदर्शनिया भी आयोजित हुई हैं ।

रजा में यह बातचीत दिसंबर १९७८ में भोपाल में हुई थी। सारी बातचीत टैप कर ली गई थी। यह बातचीत अचानक शुरू हो जाने वाली और कई बैठका में समाप्त होने वाली बातचीत नहीं थी। रजा से वाक्यांशों के समय तक करके यह शुरू हुई थी और दोपहर दो बजे करीब शुरू होकर शाम के करीब पांच बजे तक चली थी। बीच में खाना भी खाया गया था, दो-तीन बार चाय पी गई थी और खाने के समय को छोड़कर (हालांकि बातचीत के सूत्र तक भी टूटे नहीं थे) बिना कहीं रुके हुए सवाल-जवाब के रूप में चलती रही थी। रजा उस दिन बोलने के मूड में थे और हर सवाल का जवाब, कह सकते हैं, वह विस्तार से दे रहे थे और एक सवाल का जवाब खत्म हो जाने पर ही वह दूसरे सवाल पर आने का तैयार थे। इस विस्तार से बोलने के फैलाव में—कुछ दुहराव भी होने थे, उन्हें छोड़ दिया गया है। लेकिन यहाँ रजा के फैलाव के बारे में कुछ कहना जरूरी होगा। रजा कम-से-कम इस बातचीत में हर बात को तोल-तोलकर भी कहना चाह रहे थे—तासकर अपने काम को लेकर किए गए सवालों के जवाब में—लेकिन एक बार अपनी बात कह लेने के बाद उम और नी कई तरह से (या फिर फिर) घेर देना चाहते थे और ऐसी जगहों में ही दुहराव आता था। रजा सीधे, आकर्षक व्यक्तित्व के धनी हैं और लगभग हर मामले में दूसरों का बहुत स्थान रखने वालों में हैं। एक नफासत भी है उनमें। लेकिन इटरब्यू जैसी चीज में उन्होंने एक तरह का कडापन (फिलहाल कोई दूसरा शब्द नहीं मिल रहा) बनाए रखा—बीच-बीच में जाए लचीलेपन और कहीं-कहीं की उम्मत हमी को छानकर। कह सकते हैं एक तरह का चौकनापन भी बनाए रखा। उन्होंने बीच में दो-तीन बार यह भी कहा कि आज तक का यह मेरा सबसे अच्छा इटरब्यू है और अशोक वाजपेयी से इसका काफी राइट सुरक्षित रखने जैसी बात भी बही। लेकिन अगर रजा को यह लग रहा था कि यह उनका दिया हुआ अब तक का सबसे

अच्छा इटरव्यू है तो इसका पूरा श्रेय उन्हीं को है। मेरी कोशिश तो केवल इतनी थी कि जब वह किसी जवाब को काफी घेर चुके हों तो उन्हें कुछ दूसरे सवाल की दुनिया में ले जाया जाए। इस अर्थ में मुझे यह कहने में हिचक नहीं है कि यह बातचीत नहीं रह गई थी। सवाल जवाब का एक सिलसिला ही अंत में बन सकी लेकिन ऐसी सवाल जवाब का सिलसिला जरूर ही जो रजा की दुनिया में प्रवेश करने का एक अच्छा मौका हम देती है।

टेप की हुई बातचीत को सुनने के बाद मुझे अपने सवासों की कई कमियां भी नजर आईं और लगा कि बातचीत को मैं अधिक प्रासंगिक मोड़ भी दे सकता था। लेकिन इस सबसे एक कठिनाई भी थी। रजा के काम के आरंभिक वर्षों और पेरिस में उनकी रचना गतिविधियों से अच्छी तरह वाकिफ न होने की वजह से, कुछ सवाल जाहिर हैं कि कुछ टटोलते टटोलते ही अपने को आगे बढ़ा रहे थे। और कुछ सैद्धांतिक थे। और उनमें बैसी पैठ नहीं थी जो एक रचनाकार की संपूर्ण दुनिया जानने के बाद आती है। रजा से मेरी यह पहली मुलाकात भी थी—यह औपचारिक बातचीत जिस दिन हुई उससे एक दिन पहले ही हम मिले थे। इन्हीं सब कठिनाइयों के रहते हुए रजा का सहयोग बहुत महत्वपूर्ण हो उठता है और आज मैं उसे फिर एक आभार के साथ याद कर रहा हूँ। एक दूसरी कठिनाई यह भी थी कि रजा पिछले दो दशकों के समकालीन भारतीय कला परिदृश्य से अंतरंग रूप से परिचित नहीं रहे (जिसे उन्होंने स्वयं स्वीकार भी किया) इसीलिए कई आशयों को मैं उन तक अच्छी तरह नहीं पहुंचा पा रहा था और कुछेक जगह बातचीत परिचयात्मक या सैद्धांतिक सवाल की ही हों छू सकती।

इस बातचीत में उनके जीवन वृत्त से जुड़ी कई बातों को भी छोड़ दिया गया है—रजा उनके बारे में पहले भी लिख-बोल चुके हैं और उनमें से कुछ तो अपरिचित भी हैं (और जीवन वृत्त अलग से भी दिया जा रहा है) रजा बातचीत में अंग्रेजी में ही काफी बोलें—आधी से कुछ अधिक बातचीत अंग्रेजी में ही थी उसे तो हिंदी में रखना ही पड़ा। हिंदी में जो कुछ उन्होंने कहा (वह हिंदी बहुत अच्छी बोलते हैं) वह भी टेप के बावजूद शब्दशः उन्हीं की भाषा नहीं है। इसका कुछ कारण तो पहले टेप की रिकॉडिंग है जो अच्छी नहीं हो पाई। एकाध जगह तो ऐसी भी है जहां कुछ शब्द नहीं सुन पड़ते। फिर यह भी कि इटरव्यू जैसी चीज में एकरूपता के लिए भी यह जरूरी था। कि भाषा के लिहाज से उसके कई हिस्से न बन जाए। यानी ऐसा न हो कि कहीं अनुवाद की भाषा लगे तो कहीं मूल की। टेप की हुई बातचीत का संपादन भी जरूरी हो जाता है—बातचीत के मुख्य पहलुओं के एकीकरण के लिए एक भिन्न क्रम भी कई बार अपेक्षित होता है। इसी एकीकरण के लिए

कुछेक जगहो पर (लेकिन कुछेक जगहा पर ही) आगे पीछे क मवाला जवाबो को आपस में मिला मी दिया गया है। लेकिन मैंन पूरी काशिश की है कि रजा का लहजा दीग्व पड़े, बात कहने का अंदाज और उनकी वही मुख्य बातें इसमें बनी रह।

मयोग ने अगस्त, '७६ में मरा पैरिम जाना हुआ। मैंने सोच रखा था कि रजा से भेंट हो गई तो यह बातचीत कुछ अधिक सपूर्ण हो सकेगी। लेकिन रजा उन दिनों पैरिम में थे नहीं। और यह इच्छा अधूरी रह गई थी। बहर-हाल, इटरस्कू का परिचय शायद कुछ सवा हुआ जा रहा है सो अब बातचीत पर आए। इस बातचीत के बकन हम चार लोग थे। [रजा, मैं, अशोक वाजपेयी और रश्मि वाजपेयी।]



बिल्कुल शुरू से शुरू करते हैं।

जहा से आप चाह में तैयार ह। (कुछ ठहकर) हम लोग महा कितनी देर रहने वाले हैं ?

जब तक आप चाह, कोई जल्दी नहीं है, जब तक बातचीत चले।

फिर भी कुछ तो तय करना होना। वही तो खत्म करेंगे—(सम्मिलित हसी) शाम तक रहेंगे ? हा, यह ठीक है।

शुरू से ही शुरू करता हूँ—आपका पहला या पहले चित्र कौन से थे ? नहीं, स्कूली दिनों के नहीं, वे चित्र जिन्हें आपको सचमुच प्रदर्शनी में रखने की इच्छा हुई हो। या अगर इसे इस तरह कह सकते हैं, जहा से कि आप अपने चित्रकार जीवन की शुरुआत मानते हों

ठीक है। पहली पेंटिंग ? देखिए कुछ न कुछ काम तो मैं स्कूली दिना में भी करना ही था। फिर स्कूल आव् आर्ट के दिनों का भी बहुत सा काम था। ४८-४९ में मुझे याद है मैं १६-१७ घंटे काम करता था। श्रीनगर में जहा मैं रहता था, वहा खटमल बहुत थे। रात को २-३ बजे भी उठ जाता और काम करने लगता था। नींद नहीं आती थी। प्राप्रेसिव आर्टिस्ट के ग्रुप के दिन भी बहुत काम वाले दिन थे। प्रतिभाशाली युवा कलाकारों की एक पूरी मंडली का साथ था। बड़ा जोश था। एक एडवांस्ड डायर्नेमिक ग्रुप थे हम। कुछ बर गुजरने की धुन थी। १९४९ में मुझे याद है मैंने कोई ३०० चित्र बनाए थे।

बबई आट सोसायटी में प्रदर्शित हुए भी थे काफी । कुछ उन लोगों ने रख भी लिए थे । मालूम नहीं अब कहाँ हैं ? किसके पास हैं ? लेकिन मैं स्वीकार करूँ कि उन दिनों जोश ही था कोई क्लेप्ट नहीं था । इसीलिए मैं मानता हूँ कि सचमुच पहली पेंटिंग तो मैंने पेरिस में '५२ में बनाई ठीक-ठीक यह जानते हुए कि मैं दरअसल क्या करना चाहता हूँ ? क्या बना रहा हूँ चित्र ? शुरू में आपको मालूम ही होगा कि मैं लडस्केप बनाया करता था । अब सोचता हूँ तो शायद बहुत कुछ उसी तरह (ठीक उसी तरह नहीं) लडस्केप को देखा करता था जैसे कैमरा देखता है—कैमरे की आंख देखती है । '५२ में पेंटिंग की असलियत को समझा, उसके आंतरिक जीवन को समझा ।

महले तो आप जलरंगों में काम करते थे ?

हां, जलरंगों में, टेंपेरा में '५२ के चित्र टेंपेरा में ही थे । लेकिन मुझे याद है कि कुछ वर्षों के बाद मैंने टेंपेरा में काम करना छोड़ दिया था । एक कारण यह भी था कि यूरोप में टेंपेरा को गंभीरतापूर्वक नहीं लिया जाता था । फिर तैल माध्यम आजमाने की इच्छा का भी योग्य रहा होगा और तैल माध्यम अपना लेने पर लगा भी कि मैं अब जिस दृष्टि से काम करना चाहता था, उसके यही अनुकूल रहेगा । बहरहाल, टेंपेरा में काम करना मैंने छोड़ दिया । पेरिस में कुछ ही वर्षों बाद मुझे जो स्वीकृति मिली, वह तैलचित्रों के माध्यम से ही क्रिटिक्स एवाड (१९५६) मिला मुझे । उन दिनों उसका बड़ा महत्त्व था, अब तो उसके महत्त्व में कमी आ गई है । उन दिनों इस एवाड के मिलने का मतलब था—सबका ध्यान अपने काम की ओर हो जाना ।

अब तो आप एक्रिलिक रंगों में ही काम करते हैं ?

हां, पिछले कोई दस वर्षों से केवल एक्रिलिक में । तो मैं बता रहा था कि ५१-५२ से पहले दरअसल पेंटिंग की असलियत को समझता नहीं था । प्रकृति के, रंगों के, सरो के कुछ प्रभाव थे जिन्हें मैं एक चित्रनिर्मित (कस्ट्रक्शन) में बदल दिया करता था । यह तो बाद में ही जाना कि ऑप्टिकल रियलिटी (आख-यथाय) अपने आप में काफी नहीं है या कि वह पूरा यथाय नहीं है । जो चीज चित्र को चित्र बनाती है वह केवल ऊपर से देख पड़ने वाली चीज नहीं है । जब चित्र अपनी सांस ले, तभी वह चित्र है । मैंने '४८ से लेकर '५१ तक बहुत काम किया । केरल, मद्रास, उत्तर प्रदेश, मध्य प्रदेश (का तो था ही) राजस्थान की कई जगहों और शहरों में गया । श्रीनगर, पहाड़ों के चित्र बनाए । ढ़ेरो प्रभाव थे और मन में ढ़ेरो दृश्य घूमते थे । उन्हें चित्रों में ले आता था—कोई बिल्कुल हूबहू लाने की कोशिश तो नहीं होती थी लेकिन शायद

करता यही था कि उन प्रभावा को चित्र में इकट्ठा कर दिया करता था— बना दिया करता था। ५२ में पेरिस पहुँचकर बहुत-सी बातें मन में चलने लगी। लगा कि अब तक जो मैं करता रहा हूँ उसके बीच कहीं खो गया हूँ— रास्ता भूल गया हूँ। लगा कि 'आप्टिकल रियलिटी' से छुटकारा पाना होगा, अदर की बात दूढ़नी होगी '५४ तक आकर मैं पागलों की तरह काम कर रहा था चित्र के आंतरिक जीवन (इनर लाइफ) की तलाश में था। चित्र की संगीतात्मक संरचना को समझ रहा था। रंगों के साथ एक नया संबंध बना रहा था। जान रहा था कि जब तक चित्र साँस नहीं लेगा तब तक सब अकारण है। चाक्षुष यथाथ (विजुअल रियलिटी) के मन को दूसरी तरह से पहुँचाना चाह रहा था। मैं किसी चित्र को 'राजस्थान' कहूँ तो उसमें महल, भवन, मोर आदि दिखाई ही दें यह जरूरी नहीं होगा। चित्र साम ले रहा हो, उसमें कोई बात पकड़ी होगी राजस्थान की तो यह सब-कुछ नहीं भी दिखाई देगा और फिर भी सब-कुछ दिखाई देगा तो कुछ ऐसी बातें थीं जो समझ में आ रही थी या जिन्हें समझने-करने की चेष्टा मैं कर रहा था। ४८ तक या उसके आसपास तक मेरे लिए नीला आकाश नीला आकाश था, सफेद मंदिर सफेद मंदिर था। तो इस सबसे छुटकारा पाना था। रंग केवल इतना या इसी तरह नहीं होते चित्र में। समझा कि जब दो रंग मिलते हैं तो इसी तरह नहीं कि दो चीजों के रंग मिल रहे हैं, वे इस तरह भी मिलते हैं जैसे दो इंसान मिल रहे हों। ता असल चीज है दृष्टि (विजन) कोई कसेप्ट, लेकिन यही यह भी जोड़ दूँ कि जो शुरू के दिन थे, शुरू का काम था उसमें भी रचना के कई सवाल उठते ही थे। ग्रुप के साथिया के साथ बातचीत, अहिवासी जी का काम प्रो० लगलाइमर जो नयी नयी चीजों के लिए जवाब देते थे, राम कुमार के साथ दोस्ती (जो भारत से शुरू होकर पेरिस तक चली आई। मेरे पेरिस पहुँचने के बाद कुछ अरसा बाद रामकुमार भी यहाँ रहने के लिए आए) — ये सब बातें आज भी याद आती हैं।

प्रकृति से निकट संबंध की बात आपने अपने चित्रों के सदर्भ में की है ? इस संबंध को आप किन किन रूपों में देखते रहे हैं ?

हां, यह संबंध तो कई तरह से कई तरह का रहा। दलिये मेरा बचपन बहुत कुछ जंगलों में बीता। पिता जंगलों के महकमें में थे। मडला के आसपास वे पने जंगल वहाँ के दिन रात। सो प्रकृति के बहुत से रंग रूप मैंने देखे। दूसरे प्रदेशों की यात्रा की बात मैंने की ही श्रीनगर के दिन राजस्थान इन सब जगहों के रंग रूपों ने मुझे बहुत प्रभावित किया। यह प्रभाव तो खत्म होने वाला नहीं। शुरू में प्रकृति के लडस्केप करता था बाद की बात मैंने

बनाई ही कि प्रकृति में देखे रंगों में कैसे अपने नये अर्थ मेरे लिए मेरे काम में प्रकट किए ।

क्या काम करते हुए कुछ जगहों, चीजों की खास स्मृतियाँ भी रहती हैं ?

आप कभी सपना देखते हैं (सम्मिलित हसी) तो समझिए कुछ सपने जसी बात भी रहती हैं काम करते वक़्त कितनी ही चीज़ें आती हैं अनायास किसी क्रम या खास पहचान में नहीं । हालाँकि यह एनालॉजी भी पूरी तरह सही नहीं । मैं एक सपने की सी मन स्थिति में तो काम नहीं करता, और भी प्रक्रियाएँ रहती हैं । हाँ, काम करते हुए मैं किन्हीं खास स्मृतियों के साथ आगे नहीं बढ़ता ।

अपने काम करने के ढंग के बारे में कुछ कहना चाहेंगे ? आप रोज़ काम करते हैं ?

ठीक है, मैं आपको अपने स्टूडियो का पूरा वातावरण ही बताता हूँ । देखिए, मेरा स्टूडियो मेरे घर से बहुत दूर है । पहुँचने में कुछ समय लगता है । कई बार देर भी हो जाती है । लेकिन मैं कोशिश करता हूँ कि पहुँचू जरूर । मैं काई १ बजे तक अपने स्टूडियो पहुँचता हूँ । पहुँचकर सीधे ही काम करना शुरू कर दूँ ऐसा तो है नहीं । कई बार पहुँचकर अंधरे काम को देखता हूँ और अगर कोई नया कैनवास शुरू कर रहा हूँ तो कई बार, कभी आधा घण्टा, कभी एक घण्टा भी उसके सामने बैठकर बिता देता हूँ । मैं अक्सर फर्श पर बैठकर ही काम करता हूँ, कभी मेज़ पर चित्र को रख देता हूँ । मेरे स्टूडियो में सिवाय एक बेंच के और मेज़ के और कोई चीज़ नहीं है । यह आपको पेरिस वाले स्टूडियो की बातें बता रहा हूँ । गोरबियो में जब जाते हैं रहते हैं तो वहाँ घर और स्टूडियो एक ही है—घर पर ही मेरा स्टूडियो है । स्टूडियो की दीवारें बिल्कुल सफेद हैं, फोन है । पहले यह फोन मैंने पेरिस की डायरेक्टरी में दर्ज नहीं करवा रखा था—और इसके लिए कुछ अतिरिक्त पैसों मुझे देने पड़ते थे । यह प्रबंध मैंने इसीलिए किया था कि काम करने में कोई व्यवधान न पड़े और जब तक बहुत जरूरी न हो मेरा कोई परिचित भी मुझे फोन न करे, अब पेरिस की डायरेक्टरी में मुझे इस दर्ज करवाना पड़ा है, क्योंकि अब मेरा काम, उसका प्रदर्शन, बिक्री—कोई गैलरी नहीं सभाल रही, मैं स्वयं ही अब अपने काम का प्रबंधक हूँ । लेकिन मेरे परिचित मेरे काम करने का वक़्त जानते हैं और वे मुझे अब भी काम करने के वक़्त फोन नहीं करते । काम करने के वक़्त मैं हर तरह से अकेला रहना चाहता हूँ । मफेद

कैनवास पर अक्सर मैं हल्के पीले रंग का इस्तेमाल करता हूँ—उसी से कुछ करने की शुरुआत होती है। इमेज की शुरुआत। बाद में अपेक्षित रंग आते हैं। मैं ब्रश से सीधे काम करता हूँ। पेंसिल से चित्र पर कभी कुछ नहीं बनाता। चित्र समाप्त होने का कोई जाहिर है कि तय नहीं होता। किसी-किसी पेंटिंग के समाप्त होने में काफी समय लग जाता है। कभी मैं किसी चित्र को एक ही दिन में समाप्त कर देता हूँ। मसलन, 'राजस्थान' शीपक चित्र मैंने एक ही दिन में बनाया था। तो बचपन के अनुभवों को, बाद के अनुभवों को अलग-अलग शक्लें मिलती रही हैं। किसी एक अनुभव, या याद को ही नहीं। जिस दृष्टि और कसप्ट की बात में कर रहा था, उसकी मांग ही यही है कि कई चीजें चाक्षुष स्तर पर अपनी तमाम अदहनी शक्ति के साथ एक-दूसरे से गुथकर आए।

रेखांकन करते हैं आप ?

डाइग्न, स्केचेज करता जरूर रहता हूँ। लेकिन उन्हें दिखाता नहीं। किसी समाज से कलाकार की अभिन्नता, उससे तादात्म्य, कहे उससे एक आइडेंटिफिकेशन की बात को आप किस तरह देखते हैं ?

कलाकार के काम करने की अपनी ही शक्तें होती हैं। वह इसलिए तो अपनी कला को तोड़ता मरोड़ता नहीं कि समाज उसे मान ही ले। मैं सोचता हूँ कि अगर किसी समाज को लगता है कि कोई कलाकार है जो उसके लिए मानी रखता है तो वह स्वयं उसे ढूँढ़ेगा। उससे तादात्म्य स्थापित करेगा। होना भी यही चाहिए। मसलन मैं पेरिस में रहते हुए यह तो सोचता नहीं कि क्या करूँ, कि कैसा करूँ कि फ्रांसीसी समाज मुझे अपना भी ले। और न यह ही सोचता हूँ कि क्या करूँ जो भारत में पसंद किया जाएगा। फिर भी देखिए मैं अपनाया ही जाता हूँ। मुझे नहीं लगता कि मैं भारत से दूर हूँ। भोपाल में बुलाया गया हूँ, अपनाया गया हूँ तो कितनी खुशी होती है। लगता है जरूर ही कुछ ऐसा किया होगा कर रहा होऊँगा कि मुझको लेकर—मरे काम को लेकर—दिलचस्पी है।

इसे इस तरह भी देख सकते हैं क्या, कि कोई समाज कलाकार को कितना महत्त्व देता है। इससे कलाकार की स्वतंत्रता का सवाल जुड़ा हुआ है, किस तरह कलाकार स्वतंत्र रहते हुए भी समाज को प्रभावित करता है, मसलन पश्चिमी समाजों में ऐसा लगता है कि

कलाकार एक क्रूशियल परसन है ?

हां, लेकिन वहां भी हर कलाकार तो नहीं। इतना जरूर है कि चित्रकार होने की ही बात को एक खास आदर से देखा जाता है। मेरा काम वही अटका होता है और मैं जाकर कहता हूँ कि मैं चित्रकार हूँ तो मुझे कोई असुविधा न हो कुछ इस भाव के साथ मेरी बात पर ध्यान दिया जाता है। लेकिन इसका मतलब यह नहीं कि वहां कलाकारों के जीवन में सघप नहीं है। हजारों की संख्या में चित्रकार हैं—तरह-तरह की कठिनाइयां भी उन्हें घेलनी पड़ती हैं। कोई आसान जीवन नहीं है। दरअसल पेंटिंग घघे (प्रोफेशन) की बनिम्बत एक नियोग (वोकेशन) अधिक है। वह वोकेशन ही है। इसलिए समाज से उसका रिश्ता कुछ और ही तरह का भी होता है।

आज फ्रांसीसी या मोटे तौर पर पश्चिमी कला स्थिति को लेकर आप क्या सोचते हैं ? पहले की तरह कलाकार मंडलियां अब सक्रिय नहीं लगतीं और कला आंदोलन (मूवमेंट्स) भी लगता है क्षीण [हो रहे हैं]। हैरल्ड रोजेनबग (सुप्रसिद्ध अमेरिकी कला समीक्षक—अब स्वर्गीय) ने एक बार कहा था, यूनिवर्सल नहीं, एक ग्लोबल आर्ट, को ही चौतरफा फैलने दिया जा रहा है। गलतरियों और सप्रहालयों के तंत्र द्वारा।

यह एक दिलचस्प पहलू है। दरअसल किसी भी समय कलाकारों की एक ऐसी जमात तो बराबर रहती है जो प्रचलनों (बोग) को ही सब कुछ मानती है और उनका अनुसरण करती है। पश्चिम में भी ऐसे कलाकारों की कमी नहीं है और चौंकाने वाला काम भी बहुत ज्यादा हो रहा है। बाड़ी आर्ट, सुपर रिअलिज्म जैसी चीजें हैं। एक दिन का तमांगा बताता हूँ। एक स्त्री कलाकार एक हाल के बीच में खड़ी थी—निश्चित फ्रक देकर वह चाहने वालों को एक चुबन दे रही थी। सिक्के दीजिए और कलाकार का चुबन लीजिए। टी० बी० के लोग ये वहां—वह सब फिल्माया जा रहा था। चुबन देने के इस कार्यक्रम को ही कलाकृति की सजा दी जा रही थी क्योंकि यह चुबन एक कलाकार दे रही थी। ऐसी चीजें भी होती हैं कि एक स्त्री खड़ी हो जाती है हॉल या गैलरी के बीच—उसके पास तश्तरी में एक छुरी, सेब या कोई दूसरी चीज लाई जाती है वह छुरी उठाती है लोग सोचते हैं कि वह सेब काटेगी पर वह अपने शरीर में ही वही छुरी खोप देती है—खून बह निकलता है, जिसे वह आसपास खड़े लोगों के कपड़े में छोट देती है ऐसी भयानक फिजूल चीजों का भी गिवार कला के नाम पर आज यूरोप हो गया है।

पिछले बेनिस् बियेनाल मे एक कलाकार एक साड ले आए थे । हा, वह भी हुआ । लेकिन कुछ ऐसा भी है कि ऐसी चीजें चलती नहीं ज्यादा देर तक । ये तो बड़ी सतही चीजें हुई, एक दूसरा उदाहरण लें जो कला का भी है । बैसेरली आज स्वयं लखपति है, लेकिन किनेटिक भूवमट समाप्तप्राय सा है । फासीसी कला परिदृश्य म वह वही बहुत पीछे चला गया है । एक रचनात्मक सक्ट तो है ही । जहा तक एक तरह के ग्लोबल आट को ही फलाए जाने की बात ह वह सही है लेकिन इसी के साथ अगर उन देशो को लें जो पश्चिमी आधुनिक कला स कही प्रभावित हुए—और बहुत ज्यादा प्रभावित हुए—तो एक दूसरी चीज भी सामने आती है कि इन देशो मे मसलन ईरान, लका या भारत के कलाकारो की अपनी चारित्रिक विशेषताएं दब नहीं गई । म स्वयं कलाकार मडलियो के बारे मे क्या सोचता ह ? दरअसल कलाकार मडलियो का नामकरण तो एक सुविधा के लिए ही होता है—हम कई ख्जानो को एक साथ बेहतर समझ पाते है । लेकिन कलाकार मडलियो बराबर टूटी है—उहे टूटना ही पडता ह । कलाकार अलग अलग राहो की ओर निकल जाते हैं । कलाकार मडलिया तो आज भी बनती है, तथाकथित भूवमटस के नाम पर लोग इक्टठा होते है लेकिन उनमे वैसी जान जरूर नहीं दिखती ।

किसी कलाकार पर पडने वाले अ-य कलाकारो के प्रभाव के बारे मे आप क्या सोचते हैं ? प्रभाव तो रहते है । म प्रभावा को बुरा नहीं समझता । अच्छा तो यह है कि हम खुलकर स्वीकार करें कि हमारे ऊपर कौन से प्रभाव पडे है । लेकिन प्रभाव पडने का मतलब अपने को खो देना नहीं है । मसलन म मानता ह कि एक भारतीय को मिटा देना असभव है (इटस इम्पासिबिल टु अन डू एन इडियन) । म तो कहता ह, सब चीजें ग्रहण करनी चाहिए । खुला रखना चाहिए चारो ओर को ।

यन्त्रविधि का एक आक्रामक हमला आज चारो ओर दीख पडता है । रचनात्मक दुनिया मे इससे कई तरह के खतरे दीख पड रहे हैं—ये और भी बढ सकते हैं ? खतरा से क्यों घबराना । जीवन ही खतरो मे रहता है । जहा तक यन्त्रविधि का सवाल है म नहीं समझता कि कला को उससे कोई बडा खतरा है । बहुत की कटपटाग चीजें होती जरूर रहती हैं । देखिए आज म पैरिस से एक दिन मे नेपाल पहुच सकता ह तो यह एक सच्चाई है, हवाई जहाज है फोन है । मैं रस मे बठा हुआ भी आपसे बात कर सकता ह । इसी तरह यन्त्रविधि की

दो हुई और तमाम चीजें हैं, जिनमें से भारत भी बहुत-कुछ अपना रहा अपना पड़ेगा भी ।

आपकी पसंद के कलाकार कौन से रहे हैं ?

भारतीय या बाहर के ?

दोनों में ।

पहले मैं भारतीय कलाकारों से ही शुरू करूंगा, मैं समझता हूँ कि आज ही यहाँ बहुत अच्छा काम हो रहा है । देखिए एक चीज होती है चित्रकार लाना, और एक चित्रकार होना यानी जब कोई चित्रकार कहे—कह सके कि मैं चित्रकार हूँ तो यह एक बड़ी बात है । तो आज हमारे यहाँ १५ चित्रकार ऐसे होंगे जो कह सकते हों कि मैं चित्रकार हूँ । हमन हैं सबसे पहले जिन्होंने बड़ा महत्वपूर्ण काम किया है । बहुत ज्यादा काम किया है । बाड़ी ऑव बक है उनका । मुझे तैयब मेहता और भूपेन्द्र खल्लर का काम बहुत अच्छा लगता है, जिस कसेप्ट के होने की बात मैं कह रहा था, वह उनके पास । फिजूल के अमूतन के दौर में, वह आकृतियों को लेकर महत्वपूर्ण कर रहे हैं । तैयब मेहता का काम भी देखिए कितना अच्छा है । रामकुमार, कृष्ण खन्ना, स्वामीनाथन् का काम भी मुझे पसंद है । हैदराबाद के सुयप्रकाश और लक्ष्मा गोड, कलकत्ता में हमारी पीढ़ी के परितोषण उनके बाद भी पूरी एक पीढ़ी है क्या नाम है उनका ?

गणेश पाइन ।

हा, वह है लेकिन कोई एक और युवा चित्रकार शुभा या ऐसा ही कुछ ।

शुभ प्रसन्न ?

हा, शुभा प्रसन्न अच्छा लगा उनका काम मुझे । बंबई में उनकी प्रदर्श देखी थी । मद्रास में धोलभडलम के कलाकार । बंबई में अकबर पदमसी हैं-कुछ और युवा लोगों का काम भी देखा था पिछली बार, मुझे बहुत अच्छा लगा था । नाम भूल रहा हूँ, एक और कलाकार हैं, हाशमी, यही नाम है ?

जरीना ?

हा, यही जरीना हाशमी । हमारे पुराने साथी कृष्ण रेड्डी आजकल यूयाक हैं । पेरिस में रह रहे चित्रकारों में से घवन और विश्वनाथन हैं । बहुत अच्छा काम कर रहे हैं । बटौदा के सुब्रह्मण्यम का टेराकोटा वाला काम मुझे बहुत

अच्छा लगा। और बिवान सुंदरम् था। कितने ही लोग हैं, म० प्र० को ही सीजिए नागदेव और चौधरी हैं। जब मैं पिछली बार यहा आया था तो भी उनका काम बहुत अच्छा लगा था। आज उनका काम देखकर तो यही कहने की इच्छा होती है। (रजा न शाबासी के अंदाज में खास तरह से चुटकी बजाई) तो आज तमाम भारतीय चित्रकार एक दृष्टि के साथ काम कर रहे हैं—याम विजन के साथ। मैं इस दृष्टि में कई चीजाँ को शामिल करता हूँ चित्र की चित्रता पर जोर, जो कुछ कहा बनाया जा रहा है उससे आधार पर जोर। बाहर के कलाकारों में तो कई नाम हैं।

कल आप कोकोशका का नाम ले रहे थे।

हां, कोकोशका का काम मुझे पसंद रहा है। लेकिन यूरोपीय कलाकारों में रोयको, राधेनबग नेवेल्मान का काम मुझे पसंद है। मुझे जमन एक्सप्रेसनिस्ट कलाकारों का काम भी पसंद रहा है। और एलसिस्की और सीना का। इटली के कलाकारों का। मूर्ति दिल्ली हेयरी मूर और मारिनी मारोनी का। फ्रांसीसी प्रभाववादियों का। हा, भारतीय कला स्थिति के बारे में एक बात और, न केवल यही कि अच्छा काम हा रहा है, उसके प्रदर्शन, रख रखाव के क्षेत्र में भी बहुत कुछ हुआ है। नेशनल गैलरी ऑफ़ माडर्न आर्ट में बहुत अच्छा काम कर रहे हूँ डा० सिंहारे। आज इस संग्रहालय की तुलना किसी भी अच्छे संग्रहालय से की जा सकती है। भोपाल में भी अच्छा संग्रह धीरे धीरे बन रहा है। मैं समझता हूँ आज हमारे कलाकार भी वही अधिन अच्छी तरह काम करने की सुविधाओं के साथ रह रहे हैं। मैं जब भी यहा आता हूँ एक बहुरंग कला वातावरण के बीच अपने का पाता हूँ।

अब आपके काम में एक नया ही मोड़ है। रंगों को आप दूसरी तरह से व्यवहार में ला रहे हैं ?

कल मैं कह रहा था न कि मैं न बोलू चित्र बोलें। फिर भी आप लोगो ने इतना मुलवा ही लिया ता बोलना अच्छा लग रहा है। मैं चाहता हूँ कि जिस चीज पर भी बोलू साफ साफ अपनी बात कह सकूँ। क्लिअर थिंकिंग को पसंद करता हूँ मैं। मैं चाहता हूँ अपने नये चित्रों पर ५ साल बाद बोलू। वैसे जितना काम आपने अभी भोपाल में देखा है, वह मेरे नये काम का एक हिस्सा ही है लेकिन हा, एक रेप्रेजेंटेटिव हिस्सा। क्या कहूँ ? बहुत सी बातें ह। मैं कह रहा था न, रंगों के प्रयोग का मैं तरह तरह से जांचता रहा हूँ। रंगों की दुनिया बहुत बड़ी दुनिया है। रंगों को अपने काम में मैं बहुत महत्व देता रहा हूँ।

बिंदु को हमारे यहाँ बहुत महत्वपूर्ण माना गया है। उमम कितना बड़ा फैलाव सिमटा हुआ है। बिंदु और मडल। किसी बिंदु से निःसृत होकर ही एक ऊर्जा चारों ओर फैलती है। आप कह सकते हैं कि मैं रंगा का अब इस तरह देख रहा हूँ कि वे ऊँचा पुज हो। आप देख ही रहे हैं कि अब ज्यादातर किसी चित्र में एक प्रमुख रंग या इस्तेमाल है—मसलन बाले का। मैं शायद यह भी करने की कोशिश कर रहा हूँ कि इन ऊँचा पुजा को समान रूप से कैनवास पर फैलाने दूँ। तरह तरह के उलटाने वाले सवाल। मैं बचकर रंगा का एक सीधा व्यवहार करूँ—कुछ इस तरह कि चित्र के किसी खास हिस्से पर ही आख न अटके। मूल को ही पकड़ना चाहता हूँ म अब लेकिन धीरे-धीरे हालत में चित्रता के माध्यम से। मैं किसी बात को रूपक बनाकर नहीं कहना चाहता चित्र में बात को पिक्टोरियल स्तर पर ही पाना चाहता हूँ वैसे मैं पहले भी कह रहा था कि इस सब पर मैं ५ साल बाद बोलना चाहता हूँ।

आपकी और कौन-सी रुचियाँ हैं ?

संगीत। भारतीय संगीत सुनने का बड़ा शौक है। पढ़ना भी मुझे अच्छा लगता है। कविता पढ़ने में विशेष रुचि रही है। यह शौक तो शुरू से रहा। इस शौक को डालने में हमारे शिक्षक लहरी जी का बड़ा हाथ था। स्कूल के-के दिन मुझे कभी भूलते नहीं हैं। पुरानी बलावस्तुओं का संग्रह करने में। कई गीत गढ़े हैं।

मैं समझता हूँ, हम लोग ने काफी बातें कर ली हैं—बहुत सी बातें। अशोक जी, कि इस इंटरव्यू का कापीराइट रखें।

एक कप कॉफी मिल सकती है ?

जरूर लीजिए कपों नहीं।



मनुष्य का मनुष्य से एक संबोधन

ज० स्वामीनाथन् से प्रयाग शुक्ल की बानचीत

ज० स्वामीनाथन का पूरा नाम जगदीश स्वामीनाथन है। वे उन थोड़े से कला-कर्मियों में से हैं जो बीसवीं शताब्दी के उत्तरार्द्ध में मनुष्य की अंतरात्मा और कला माध्यम के प्रश्नों का अटूट दमन में मग्न हैं और जिनका कुछ भी सोचना कहना-करना हमारे लिए गहरा अर्थ रखता है। समकालीन कला संसार में स्वामीनाथन की उपस्थिति एक विचारोत्तेजक घटना है।

श्री स्वामीनाथन ने कॉलेज छोड़कर सक्रिय राजनैतिक जीवन अपनाया। फिर पत्रकारिता से भी जुड़े रहे। स्वयं भी एक कला पत्रिका कांटा का संपादन प्रकाशन किया। उनके चित्रों की एफल और मामूहिक प्रदर्शनियाँ ज्यूरिख, पर्थ, टोकियो, दिल्ली, बंबई, कलकत्ता, भोपाल आदि जगहों पर आयोजित हुई हैं। वे सन् १८९० के संस्थापकों में से हैं और साओपाओ बियेनाल ६९ के निष्ठापक मंडल के सदस्य भी रहे हैं।

जवाहरलाल नेहरू फेलोशिप १९६८-७० और एकेडेमी ऑफ फाइन आर्ट्स वारसा की फेलोशिप से स्वामीनाथन को सम्मानित भी किया गया है। इन दिनों वे भोपाल में हैं और रूपकर आधुनिक कला संग्रहालय के निदेशक के रूप में मध्यप्रदेश की लोक कलाओं को एकत्रित तथा सुरक्षित करने के बड़े कार्य को संपादित कर रहे हैं।

स्वामीनाथन से एक लंबी बातचीत करने की बात मैंने कोई दो साल पहले सोची थी। १९७७ की गर्मियों में मैं उनके साथ पहाड़ा पर उनके घर (चम रौता, तहसील कोटखाई, शिमला) भी गया था—कुछ दिना के लिए। उनके साथ कुछ समय बिताने की इच्छा के साथ यह बात भी मन में थी कि 'इटरव्यू' को आगे बढ़ाऊंगा। उनसे वहां तमाम बातें होती रही, रोज ही अलग-अलग विषयों पर। एक दिन बाकायदा कलम कागज लेकर भी बैठा। लेकिन लगा कि उन दिनों होने वाली बातचीत को तुरंत इटरव्यू जैसी शक्ल में बदल देना अच्छा न होगा। एक दूसरी बात भी थी, उन दिना वहां एक अघड़ आया था और हमारे पहुंचने से पहले बिजली का खभा टूटकर गिर गया था सो बिजली नहीं थी। लालटेन जलती थी। शाम को हम लोग बरामदे में बैठते, रम पीते। कभी लालटेन टांग देते। कभी वह भी हटा देते। सामने की घाटी, पहाड़ों को, तारों को अंधेरे में ही देखना बहुत अच्छा लगता। दिन में भी हम कई बार यही करते बरामदे में बैठ जाते थे, कुछ देर के लिए सेवा के बगीचों में निकल जाते तरह तरह की चिड़ियों का आना-जाना देखते पास तौर पर सुवह। दोपहर में बड़ी चिड़िया की छाया जब पहाड़ों पर तैरती ता ऊपर उड़नी चिड़िया से अधिक उस छाया का पीछा करना मेरे लिए फिर उत्तेजक अनुभव था। स्वामीनाथन् अपनी कला में प्रकृति के जिन उपकरणों का उपयोग करते हैं—वे सब यहां थे पहाड़, पेड़, चिड़िया, उनकी छायाएं, वनस्पतियां, प्रकाश, अनेक रंगें आदि। और इन उपकरणों को उनके साथ—उनकी टिप्पणियों के साथ—देखना एक ऐसा अवसर था जो बातचीत की तरह (या बातचीत के लिए भी) जरूरी था। (श्री ध्यान रखें कि उनका एक 'उपयोग' ही वह करते हैं, उन्हें निरंतर चित्रण की चीज ही नहीं मानते—प्रतीकों की कला में 'मुक्ति' की बात उन्होंने यहां (बातचीत में) की ही है। और दिन का मैं अक्सर आमपास घूमने भी निकल जाता—कभी नीचे ही पहुंचने

मनुष्य का मनुष्य से एक संबंध / २२

वाली गिरिगंगा की ओर। बातें होनी रहती। सब लिखी नहीं गई। यो भी बातचीत के बीच कोई बात नोट करने के लिए अगर मैं कागज-कलम लेने बढता तब स्वामीनाथन् टोक देते अपने खास लहजे में। खुद को भी यह लगता कि एक सहज चलने वाली बातचीत के बीच कागज-कलम एक व्यर्थ धान पैदा कर देंगे। जो लोग स्वामीनाथन को जानते हैं, वे यह जानते हैं कि स्वामीनाथन को बातें करने में खास रस आता है। और बातचीत के बीच वह एक सहज बहाव ही पसंद करते हैं। वैसे उन दिना यहा होने वाली बातचीत भी इसमें वही प्रकट-अप्रकट रूप में है। दिल्ली लौट आने के बाद इटरव्यू के सूत्र जोड़ने की कोशिश में करता रहा और जब जब मैंने भागा, स्वामीनाथन् का पूरा सहयोग भी मुझे मिला। लेकिन कभी यह भी होता कि उनसे मिलने जाता तो कुछ और लोग भी आ जाते। बातचीत होती रहती लेकिन सवाल जवाब के रूप में ही नहीं। थाड़ा थाड़ा अतगल देकर कई बैठकें उनका साथ हुईं। लेकिन बातचीत का लिखना टलता रहा। एक बार जब लिखना सम्भव लग रहा था तो बीच में चतुर्थ 'नैवापिकी' आ गई, जिसमें कि स्वामीनाथन भी व्यस्त थे। बहरहाल, पिछले दिनों मैंने स्वामीनाथन से इस इटरव्यू को पूरा करने के लिए फिर कुछ बैठकें तय की और बातचीत को 'सवाल जवाब' के रूप में समेटने की 'अंतिम' कोशिश की।

स्वामीनाथन बातचीत करते हुए हमें अक्सर किसी अनुभव के केंद्र में ले जाते हैं—जहा हम उस अनुभव को बहुत हद तक देख भी रहे होते हैं। कुछ इस तरह कि शब्द पीछे रह जाते हैं—अनुभव का अनुभव महत्वपूर्ण हो उठता है। इटरव्यू को लिखते वक्त इस अनुभव (या अनुभवों) से फिर शब्दों की ओर मात्रा एक कठिन प्रक्रिया है। स्वामीनाथन का भाषा पर, शब्दों पर भी अपना एक उन्नेजक अधिकार है। लेकिन अक्सर वह शब्द माध्यम का इस्तेमाल इस तरह नहीं करते कि 'वाक्य रचना' महत्वपूर्ण हो या बात शब्दों में बध जाए बल्कि इस तरह करते हैं कि वह ध्वनित हो। मैं इन बातों को यहा इसलिए याद कर रहा हूँ क्योंकि मैं जानता हूँ कि स्वामीनाथन की बात को ठीक उन्ही के शब्दों और लहजे में न रखने के अपने खतरे हैं। खास तौर पर अगर बातचीत कला को, रंगों को, रचना प्रक्रिया आदि को लेकर हो। लेकिन इस बातचीत में उनकी बात बनी रहे इसकी हर सम्भव कोशिश की है और उनकी किसी प्रमग में कही हुई ऐसी बातें भी इस बातचीत में ममेट ली गई हैं जो जरूरी नहीं कि उन्होंने किसी सवाल के जवाब में ही कही हो। इतनी लंबी बातचीत में जाहिर है कि सवाल जवाब बिल्कुल ज्या के त्या नहीं रखे गए। उनका क्रम आगे पीछे भी हो गया है—और प्रश्ना प्रतिप्रश्ना को भी कभी कम कर दिया गया है और बातचीत के बीच आए उनकी कला और

जीवन सबधी कुछ जरूरी व्योरो को उनके परिचय के साथ जोड़ दिया गया है । जिससे कि परिचय और बातचीत में दुहराव न हो ।

●●

अपने कई वर्षों के रचनात्मक जीवन के बाद आप स्वयं कला के बारे में क्या सोचते हैं ?

कला एक ऐसा आईना है जिसके सामने प्रकृति अपने वास्तविक रूप को कभी नहीं देख सकती । मैं शायद बात को उलटकर कह रहा हूँ, लेकिन जानबूझकर उलटकर कह रहा हूँ । मेरी यह धारणा रही है कि प्रकृति सर्वोपरि है और कलाकार भी एक माध्यम है—प्रकृति का ही एक माध्यम है । लेकिन कला प्रकृति का माध्यम होत हुए भी जैसे उसका माध्यम नहीं है । इसी अर्थ में मैंने कहा कि कला एक ऐसा आईना है जिसके सामने प्रकृति अपना वास्तविक रूप को कभी नहीं देख सकती । कला प्रकृति के प्रतीक-विधा को वही प्रकृति से मुक्त करती है । वास्तविक अर्थों में कोई प्रतीक किसी चीज का प्रतीक नहीं होता । केवल अनंत संभावनाओं का प्रतीक होता है । दरअसल अपने वास्तविक रूप का देख लेना अपना अर्थ को खो देने के बराबर है । इसी तरह किसी चीज या प्रकृति को उसके 'वास्तविक' रूप में देख लेना या रख देना उसके अर्थ का खो देने के बराबर है । और हम मानेंगे कि जहाँ ऐसा होता है, वहाँ कला नहीं होती । नहीं हो सकती ।

तब क्या आप यह मानते हैं कि प्रकृति का माध्यम होते हुए भी कोई कलाकार रचते समय अपने माध्यम भर ही सबने से मुक्ति चाहता है और इस मुक्ति को एक राजग प्रक्रिया को जोर बढ़ता है ? कलाकार होने की प्रक्रिया की ओर ?

मैं ठीक ठीक नहीं कह सकता कि वह दरअसल क्या करता है । मानव मस्तिष्क अत्यंत जटिल है । मैं अनुभव जरूर करता हूँ और इस अनुभव को सबने में एक बात तो इतनी साफ है कि उस फिर दुहराने की जरूरत ही नहीं है कि 'कला यथातथ्य या अस का तम चित्रण नहीं है । जब हम इतना मान और देख लेते हैं तो इतना स्वीकार करने लगते हैं कि कला की अपनी एक प्रक्रिया है जरूर, जिसे संभव है कलाकार भी ठीक-ठीक न जान पा रहा हो । इस अर्थ में वह फिर एक माध्यम ही है, इस बार प्रकृति का नहीं, कला का माध्यम ।

लेकिन क्या इस हद तक 'माध्यम' कि हम उसके माध्यम होने या

हो सक्ने की चेतना से भी अलग कर दें ?

‘हां’ और ‘नहीं’, दोनों । दरअसल हम इस तरह देखें कि कला और सिद्धि में भेद है । कोई सिद्धि शायद माध्यम होने या न होने के भेद को भी मिटा देती हो । लेकिन कला ऐसा नहीं करती । अपने स्वभाव में ही यह नहीं करती जो मनुष्य और ईश्वर के बीच है—बहुत दूरा का क्षेत्र है । और मैं यहां एक बात और जोड़ना चाहता हूँ कि कला के द्वारा मानव ने चाहे ईश्वर की ही अचना क्या न की हो यास्तव में उसका संबोधन मानव ही रहा है ।

मनुष्य या मनुष्य से एक सवाद ।

सवाद भी वह सक्ते हैं लेकिन मैं संबोधन ही कहना पसंद करूंगा क्योंकि जो कला को देख रहा है उस तरफ इस संबोधन से अपने अर्थ भी प्राप्त होंगे । निरा नक और फिर तरफ का सिलसिला भर नहीं । और संबोधन की बात करते हुए मैं मौन की भी बात करना चाहूंगा । प्रतीक/चित्र या रंग के पीछे के मौन की । कला में ही अर्थ का अर्थ हो सकता है । उसके चाक्षुष रूप में—उसके ‘मौन’ में । वे संबोधित करें, लेकिन इतना न बोलें कि रूप से हमारा ध्यान हट जाए । जब रूप ही रूप प्रमुख हो तो अपने आप नाद में भी बदल जाता है । साहित्य या कविता के बारे में भी यही बात—एक भिन्न माध्यम के रूप में—दूसरी तरह से सही है । कविता में अक्षरों का स्वरूप जितना सामने न आए उतना ही अच्छा है—क्योंकि जब नाद ही नाद हो तो अपने आप रूप में बदल जाता है । कविता में होना भी यही चाहिए । शब्द के बीच रूप की प्रमुखता के नतीजे अच्छे नहीं हो सकते । और कला में रूप की अवहेलना करके हम नहीं चल सकते । कला में हम रूप से नाद की ओर बढ़ते हैं—कविता में नाद से रूप की ओर । रूप और नाद वही एक भी हैं और इसी अर्थ में साहित्य और चित्रकला का एक पुराना रिश्ता भी है लेकिन रिश्ते का यह अर्थ नहीं कि दोनों के स्वतंत्र व्यक्तित्व खो जाए । इन व्यक्तित्वों के अलग होने के कारण ही हम रूप और नाद को और अधिक अच्छी तरह पहचानते हैं एक दूसरे के प्रसंग में उनकी भूमिका की गहराई और प्रकट होती है । चाहे तो वह सक्ते हैं, रूप की इस एकाग्रता के प्रति कलाकार का सजग होना जरूरी है । इस अर्थ में वह निरा माध्यम नहीं रह जाता ।

भारतीय कला में आधुनिकता के बारे में कुछ घनी-घनाई, यहां तक कि आयातित, आरोपित धारणाओं का एक दौर खत्म हो गया लगता है ? आज आप आधुनिकता को किस तरह देखते हैं ?

मैं समझता हूँ आज स्वयं यूरोप में, जहां आधुनिक आंदोलन ने जोर पकड़ा था,

यह आंदोलन खरम हो चुका है। मेरा मानना है कि अब आधुनिक कला की बात नहीं हो सकती, ममकालीन कला की ही बात हो सकती है। मैं पूरे मन से कह सकता हूँ कि यूरोपीय आधुनिक कला आंदोलन में बहुत कुछ ऐसा रहा है, जिसमें मुझे सचमुच कुछ दिखाई नहीं पड़ता। स्वयं घनवाद को लें, यह ऐसी एक वस्तुपरक कला थी कि इसमें मानव के प्रति वह सबोधन मुझे सिरों से गायब लगता है, जिसकी बात मैंने पहले भी की। आप कहो कि आप इस चीज का इस तरह भी बनाकर दिखा सकते हो, तो हासिल क्या है। निरसकनीकी सवाल सभी कला के सवाल नहीं बन सकते। (या कला में तकनीक की अपनी जगह है।) मुझे इस पर भी आपत्ति है कि बहुधा आधुनिकता को अग्रगामी या अवागम्य होना भी मान लिया गया। उसमें विनाश की बात खास दृष्टि और आग्रह से जोड़ दी गई। अगर ऐसा है तो फिर नष्ट हो गई सभ्यताएँ—मसलन मिस्री सभ्यता का—उसकी कलाकृतियाँ या अब आज हमारे लिए नहीं रह जाना चाहिए या कम रह जाना चाहिए। लेकिन हम जानते हैं कि ऐसा है नहीं। स्वयं पितासो जैसे कलाकारों ने पीछे भी देखा अतीत की कलाकृतियों से वही प्रेरणा भी ग्रहण की। कला में हम पीछे भी देखते हैं, आगे भी। सभी आगे और पीछे साथ-साथ। दरअसल आधुनिकता का जो एक सवत्र प्रचलित अर्थ यह किया गया कि पश्चिम की औद्योगिक प्राविधिक तरक्की से सपन सभाया में जो कला हुई वही आधुनिक भी है, वह बहुत भ्रमक था। स्वयं पश्चिम भी इस भ्रम का शिकार हुआ। मैं एक और बात कहना चाहता था जो किसी हद तक कला इतिहास की है पश्चिम स्वयं अपने आधुनिक कला आंदोलन की शुरुआत चाहे वही से करे, मैं कहता हूँ हम अपने आधुनिक कला आंदोलन का मिनिमैचर चित्रा में क्या न शुरू हुआ मानें? आधुनिकता का क्या कि ही लक्षणों में ही देखें? लेकिन आवु निकता को लेकर जिस तरह के विचार, जिस तरह की धारणाएँ और वहसे हमारे यहाँ पनपी, उसमें कई तरह की गड़बड़ियाँ भी पैदा हुई। हमारी दृष्टि वही धुंधली हुई। इसमें रचनात्मकता के सवाल को भी चोट पड़ची। कला की रचना के सदा में समय, देश (स्पेस) में बदल जाता है और इस प्रकार कलाकार एक ऐसे ससार में विचरता है, जहाँ सब कुछ वर्तमान में है। यही आकर ऐतिहासिक दायित्व से जनित कला की तथाकथित तात्कालिक साधकता या प्रयोजन का भ्रम टूट जाता है और मानव जीवन के प्रति मूल दायित्व की बात उजागर होती है। हम देखें तो स्वयं पश्चिम में न सही बहुत से कलाकार कम से कम एक कलाकार—पाल क्ले तो था ही, जिसकी कला आधुनिकता के लक्षणा में ही नहीं मटकती। उसी की कला में हम यह भी देखते हैं कि वहाँ पीछे और आगे, पूर्व और पश्चिम के भी सवाल उस तरह आकर

सामने लड़े नहीं होते ।

आपकी मुयायस्था के कई यय सत्रिय राजनीति मे होते, क्या उन ययों मे भी आप चित्र बनाते थे ? किसी न किसी रूप मे कला आपके साथ रहती थी ?

चित्र बनाना, स्वेच करना और प्रदर्शनिया देखना प्रायद ही कभी छूटा हो । सक्रिय राजनीति के दिना मे भी मैं दिल्ली मे लगी हुई कोई प्रदर्शनी छोड़ता नहीं था ।

मैंने सुना है, उन दिनों आप पढा भी बहुत करते थे । किताबों से घिरे रहते थे ?

हा, पढने की शुरुआत तो शिमला के पुस्तकालय से हुई थी—इसी पुस्तकालय मे मैंने डारविन को, रोमा रोला की संपूर्ण कृतिया को पढा था ।

कला-पुस्तकें भी आपके इस पढने मे जरूर रहती होंगी ?

हा, जितनी भी मिलती थी । दिल्ली मे ही अधिक पड़ी, पुस्तकें पढ़ता था केवल पुस्तकालयों से ही नहीं, जहा जब मिली, दोस्तों से, खरीदकर मेरे पिता के पास भी बहुत सी पुस्तकें थी—ज्यादातर संस्कृत साहित्य, बालिदास के बड़े प्रेमी थे वह ।

अब उस तरह किताबों से घिरे नहीं रहते आप ?

किताबों से घिरकर तो कभी नहीं रहता था । हा, राजनैतिक जीवन मे एक समय ऐसी उथल-पुथल हुई थी कि कुछ समय के लिए अपने को किताबों मे डुबा देने मे एक निष्कृति मिली थी । मेरा पढना वैसे बहुत बेतरतीब भी रहा है । और राजनीतिक जीवन छोड़ने पर मैंने अपनी सभी पुस्तकें रद्दी के भाव बेच दी थी उस समय ऐसा ही करने का मन हुआ था । अब तो आपको मालूम ही है इक्का दुक्का पुस्तक के अलावा, मैं घर पर किताबें ही नहीं रखता । कई बार इससे लोग यह नतीजा भी निकाल लेते हैं जैसे मैं कोई पुस्तक विरोधी या साहित्य विरोधी हूँ । बात बिल्कुल ही ऐसी नहीं है । बात है रख-रखाव की । मैं दरअसल पुस्तक को उतना ही सभालकर रखना चाहता हूँ, जितना चित्रों को । कई कारणों से यह संभव नहीं हो पाता, इसीलिए पुस्तकें नहीं रखता घर मे । मेरा बड़ा मन है कि कोटखार्ड, शिमला वाले घर मे, एक कमरा हो जो पुस्तकों से ही भरा हो । खास तौर पर मेरी प्रिय पुस्तकों से । पता नहीं यह कभी संभव होगा या नहीं क्योंकि मैं अभी वहा रह ही नहीं

पा रहा—सियाप बभी-बभी आने-जाने के ।

हिंदी साहित्य भी पढ़ा है आपने काफी ।

ज्यादातर पहले का । प्रेमचन्द, प्रसाद, निराला, महादेवी वर्मा, पत, बच्चन ।
समकालीन साहित्य के बारे में मैं ऐसा दावा नहीं कर सकता । हालांकि
आपको मालूम ही है कि कई समकालीन लेखक मेरे दोस्त हैं । उनकी चीजें
जब भी मिली, पढ़ता रहा हूँ । एक जमाने में प्रसाद, पत, महादेवी आदि की
कई चीजें मुझे कठस्थ रहा करती थी ।

आप कह रहे थे कि नाटकों और फिल्मों में आपकी बहुत दिलचस्पी
नहीं है ।

मुझे शाम को दोस्तों के साथ घर में बैठना अच्छा लगता है अक्सर । फिल्म के
बारे में मेरा मानना है कि उस माध्यम में एक ऐसा अस्वाभाविक है कि एक
बत्तावार के नाते वह मुझे सहन नहीं होता । चाक्षुष रूप की जो गहराई
वहाँ मिलती भी है, वह अगले ही क्षण ओझल हो जाती है । स्पेस रहते हुए
भी जैसे वहाँ नहीं रह पाता । यो एक कारण यह भी है कि गाम तौर पर आम
जिंदगी में तो हम लोगो को एक चीज से दूसरी की ओर भागता हुआ देखते
ही हैं मुझे अपने केंद्र में ही रहना पसंद है ।

क्या उसी सदम में, जिसमें आप रूप ही रूप की प्रमुखता की बात
करते रहे थे ।

हां, बहुत हद तक उस सदम में भी ।

आपके चित्रों का सदम प्रकृति ही रही है, उसी के उपकरण ?
उसके बाहर और कुछ है वहाँ ? मेरा तो मानना है कि विज्ञान की शक्ति भी
प्रकृति से ही है । क्या बैंगानिक् यह दावा करेगा कि वह प्रकृति के बाहर
स्थित है ?

आज शायद पहले की अपेक्षा एक यह धारा बलवती है कि कला-
कार सामाजिक बदलाव के प्रति प्रतिबद्ध हो, उसके विकास की
समाधान अपने काम में ढूँढ़ें, उन शक्तियों को सहारा दें, जो
समाज को बदलना चाहती हैं ?

कला के सदम में ये बातें बहुत मन भरमाने वाली भी मुझे लगती हैं । मैं तो
अपने उन दोस्तों से बराबर कहता रहा हूँ—जो ऐसा चाहते रहे हैं—कि अगर
मनुष्य का मनुष्य से एक संबंध / १०१

ऐसा करता है ता वही पहुँचो जहा वह लड़ाई लड़ी जा रही है या सचमुच लड़ी जा सकती है। अपने समय के सवाल के प्रति मैं कभी अनजान नहीं रहा। न अनजान रहने की मुद्रा मैंने अपनाई। व्यक्ति और समाज की स्वतंत्रता, लोकतंत्र के बचाव आदि में मुझे कम दिलचस्पी नहीं रही। और मैं कह सकता हूँ कि अपने ढंग से मैंने अपना योगदान भी दिया है। लेकिन अपने काम में—अपनी कला में आरोपित शर्तों को स्वीकार नहीं कर सकता। क्या कला में एक दूसरी लड़ाई भी नहीं है? जहा मुझे यह सपना भी करना है—करना पड़ता है अक्सर—कि एक रंग को दूसरे के मुकाबले मुझे बचाना है। वह वहा आना चाह रहा है और उसकी लड़ाई (जो मेरी भी लड़ाई है) मुझे लड़नी है। और यह तो एक ही उदाहरण हुआ

यों कला की यह लड़ाई भी कहीं समाज की लड़ाई भी बन ही जाती है

हो सकता है पर मैं उसका दावा नहीं करता। मैं पूरा समाज या देश तो हूँ नहीं, पर मुझे इसका अधिकार है या नहीं कि अपनी कला में मैं अपनी तरह से हूँ

यह तो है ही। मैं यह कहना चाह रहा था कि प्राकृतिक भौगोलिक सीमाएँ जो किसी समाज या देश की भी होती हैं, कुछ अपने खास रंग भी कहीं निर्धारित करती हैं और उनके बीच रहने वाला कलाकार कहीं उहाँ को लेकर अपने सबोधन—जो आपका ही शब्द है—को अधिक आत्मीय बना पाता है

बिल्कुल, और यह काम यह कई तरह से करता है। कोई चीज बिल्कुल पड़ी नहीं मिल जाती। कई बार यह भी हाता है कि किसी समाज में कुछ रंग, ठेठ या रूढ़ प्रतीका में बदल जाते हैं—वह उन्हें लेकर तो काम करता है लेकिन उन्हें उन प्रतीकों से मुक्त करना चाहता है। ठेठ या रूढ़ प्रतीक प्रकृति के हैं या रंगों के हैं—कला और कलाकार की एक साथकता इन प्रतीकों को रूढ़ अर्थों से मुक्त करने में भी है

एक दिन आप किसी से बातचीत में कह रहे थे कि हमारे यहाँ आधुनिक कला घारा में एक भौंके के साथ—पश्चिम से जो चीजें से आई गईं, कुछ रंग भी थे ऐसे जो हमारे नहीं थे हमारे बोध से मेल नहीं खाते थे। भस्मलू, मूरे और धूसर

हा, ऐसा हुआ और बहुत ज्यादा हुआ। पश्चिम की कला को ही आधुनिक,

और प्रासंगिक मान लेने के कारण ही जैसे हमने अपने चारों तरफ, अपनी धरोहर की तरफ, देखना छोड़ दिया या बहुत कुछ अनदेखा कर गए

लगता है आप शुरू से इस बात को लेकर सजग थे। फिर भी यह जानने का मन करता है कि उन दिनों भी जब पश्चिमी आधुनिक कला ने हमारे यहां खास तरह से अपना असर डाला था, आप उससे अछूते कैसे रहे? क्योंकि यूरोप तो आप भी गए थे लेकिन न तो आपकी कला में वहां के आकारिक साक्ष्यिक रूप प्रकट हुए,

मैं समझता हूँ कि यह बात जटिल न होकर सरल ही है। कम से कम मेरे लिए सरल रही। किसी और की भाषा में मैं अपनी अभिव्यक्ति कैसे कर लूंगा, बात इतनी ही है। मैं शुरू में पालट गया था। वहां प्रो० सीविस के साथ काम करने का अवसर आया, वह उत्तर प्रभाववादी (पोस्ट इम्प्रेसनिस्ट) चित्रकार थे, मतीस के साथ रहे भी थे वह। उनसे मरी बहुत बातें होती थी। उहे यह कुछ अजीब लगता था कि मैं उस तरह काम नहीं करना चाहता, जिस तरह वह सोचते थे कि ठीक रहेगा। वह शैली के महत्त्व पर जोर देते थे, और यूरोप में आधुनिक कला की शैली जिस तरह विकसित हुई उस पर। दोना का ही एक कलाकार के नाते मेरे लिए कोई खास मतलब नहीं था। शैली का विकास, कला इतिहास का सवाल हो सकता है—कलाकार का नहीं। हम यह न भूलें कि रूस और स्पेन से जो कलानार पेरिस गए थे इस शती के आरम्भिक दशका में, व अपना सब-कुछ पीछे नहीं छोड़ आए थे। न ऐसा है कि वह सब कुछ उन्होंने जाग चलकर छोड़ दिया। बात समाजों के सांस्कृतिक तैवर (क्लचरल एटीट्यूट) की भी है। एक समय आया जब पश्चिमी समाजों ने यह तैवर अपना लिया कि जो कुछ उनके यहां उपजा है, वही सारी दुनिया के लिए ध्येष्ठ है। इस तैवर में वही यह भी भूल गए कि स्वयं उनके यहां जो उपजा, वह ठेठ अर्थों में उनका नहीं था। वही और साकर रोपा भी गया था। सांस्कृतिक तैवर केवल शैली की ही नहीं, कई बातों 'अपनी' रचना मामूरी तक की अहमियत घोषित करते दिखाई पड़ते हैं

एक बार आप कह रहे थे कि आज सभी जीवा में मानव जाति ही सबसे थकी हुई जाति है

यह बात मैंने इसी सदम में वही थी कि आदमी ने प्रकृति से कई तरह से लड़ाई छेदी। विस्मय के भाव को जाने दिया। जानकारी के बोझ का ही वह बोने लगा। मैं तो विस्मय का आज भी बड़ी चीज मानता हूँ। कौन दावे

मनुष्य का मनुष्य से एक सबोधन / १०३

से कह सकता है कि एक दिन प्रकृति में फूल की दो पखुडियाँ ही अचानक अलग होकर तितली के रूप में उड़ने लगी होंगी। और यह सचमुच कोई इतनी अनहोनी बात भी नहीं। इंग्लैंड की एक औद्योगिक बस्ती की एक घटना इस सिलसिले में भूत हो आती है। पेडा की छाल के रंग की ही पतिंगा (मॉथ) की एक जाति वहाँ थी। जब कारखानों के धुएँ से पेडा के तने काले पड़ने लगे तो इन पतिंगों का रंग भी काला पड़ गया—धुएँ से नहीं, किसी कालिख से नहीं, अपने आप, जिससे कि तनों में वे पहले की ही तरह खपा सकें—अपने को उन्हीं के रंग में छुपा सकें। प्रकृति में इस तरह की न जाने कितनी चीजें हुई होंगी। मानव इतिहास में एक समय ऐसा आया जब परिवर्तन और विकास की धारणा (नोशन) पर ही सारा जोर हो गया। प्रकृति में विकास की गुंजाइश कहाँ है, हाँ रूप परिवर्तन की गुंजाइश है। प्रकृति अपने का कभी दोहराती नहीं—उसमें तो इतना रूप परिवर्तन है। मुझे रूप भेद ही बड़ी और मुदर चीज लगती है। प्रकृति में भी और कला में भी।

आप आधुनिकता और समकालीनता के बीच आज एक मौलिक भेद मानते हैं, आपने कहा कि आधुनिकता की बात नहीं हो सकती समकालीनता की ही हो सकती है। समकालीन तो हर रचना होगी, लेकिन समकालीन होने के अर्थ क्या होंगे? रचना में अर्थ का सवाल तो फिर भी बचा हुआ है।

हाँ, अर्थ का सवाल बचा हुआ है। कला में अर्थ—यह एक लंबी बहस का विषय रहा है। कई बार मुझे लगता है जब कला में अर्थ की बात होती रही है तो एक साहित्यिक, ऐतिहासिक अर्थ की ही बात होती रही है। वग बिभक्त समाज में, वग सघर्षों से भी कही जनित हुई रचना में, अर्थ की बात। वस्तु-परक सत्य (आब्जेक्टिव ट्रूथ) की बात हम मानेंगे कि कला का पहला सवाल नहीं रहा होगा। वह भी बाद में पैदा हुआ। और यूरोप में रेनेसा के बाद से तो चित्रकला में बहुतेरे सवाल आध्यात्मिक तत्वा (फामल इलीमेट्स) के सवाल बना दिये गए। इस बात पर भी काफी जोर दिया गया कि हम पहले किसी चीज का कैसा बनाते थे, बाद में कैसा बनाने लगें। यानी अभिव्यक्ति आकारिक तत्वा के कई तरह से अधीन रही। कलाकारों ने इतिहास की—शैलियाँ के इतिहास की चुनौती को ही बार-बार अपने लिए एक बड़ी चुनौती माना। पश्चिम के कई आधुनिक कला आंदोलनों में भी हम इसी बात को लक्ष्य करेंगे—आंदोलनों के पीछे के प्रमुख कारण कुछ ऐसे ही थे। यह नहीं कि उनमें अभिव्यक्ति नहीं हुई—कई बार अच्छी अभिव्यक्ति हुई। लेकिन उनके ऊपर इतिहास का बोझ खास तरह से बना रहा, यह हम पाएँगे। लेकिन आज यह

सभावना हम फिर दूबनी होगी कि ये सब जो बघन थ—‘त्रचेज’—उह उता
फँता जाए। और ये उनार फँके भी जा रहे ह—वई जगह।

एक उत्तर आधुनिकतावादी दौर मे ?

आप चाहो तो उने जा भी कह लो। मने तो समकालीन शब्द को ही चुना
क्याकि उत्तर आधुनिकतावाद कहन म हम फिर उसी तरह बोलिया या आदो
नना की चुनौती व बरक्स छडे हो जाएगे। वह मेरी बहस का विषय नहीं।
म तो आज फिर तलाकार की दष्टि का विजन को रचने की उसकी पून स्व
तंत्रता को, वापस लौटा लाने की बात कर रहा था। बल्कि वापस लौटा लाने
की भी नहीं बनवास के सामने इस तरह खडे होने की कि न उसके पीछे कुछ
है, न आगे, जो कुछ है अभी और यही है—इस तरह। पाल कले ने इसी बात
की तो पहचान की थी कि म जिसे चाहूंगा जब चाहूंगा, अपने काम म रखूंगा
—जिन तत्वा का इस्तेमाल करना चाहूंगा चित्र भाषा म करूंगा। बात इसी
आभास की है।

लेकिन हम फिर अथ की बात पर लौट आते हैं, ऐसा होते हुए भी
रचना म कला या अथ का सवाल तो बचा रहेगा उससे तो निपटना
ही होगा।

अथ की भी बात बची रहेगी—माधवता की भी। जब मैं सबको इनकार कर
हू बहुत सारी चीजा को पर धकेलता हू—उस मरे हुए, सडे हुए को जो मु
घेरे और दवाए है उसस मुक्त होता हू, होना चाहता हू तो क्या इससे अप
आप एक सायकता नहीं जम लेती ? आदमी की हसी और उसका चीत्कार
तो ब्रह्मांड म फँलने की चीज रही है। वग विभक्त समाज म आदमी के नदन
को आदमी तक नहीं सुन पाता। ऐतिहासिकता के बोझ ने—तरह-तरह की
बोमार आदमी की हसी और वोमार आदमी व चीत्कार म नहीं बदल दिया
है ? कला म हम फिर उसकी वास्तविक हसी और वास्तावक चीत्कार को
पाना चाहते हैं ता क्या इसस फिर एक नया अथ पदा नहीं होता ? सम
कालीनता म फिर उसी को पाने की बात भी मैं करना चाहता हू।
आज, अभी तक हमारे यहा जो कला हो रही है उसम दो तिहाई तो
आधुनिकता के इतिहास व बोझ व नीचे दबी हुई कला है। हम इस बोझ को
पहचानें तो क्या मूल रचनात्मक उत्सा की ओर नहीं जा रहे हाने ? रचना म
इस बात का बोध जरूर ही मिली अथ को प्रकट करेगा। एक उदाहरण देकर
यहू कि कल्पवृक्ष और निरा वृक्ष बनाने म बहुत बड़ा अंतर है। निरे वृक्ष की
ओर देखने का क्या अपना अथ नहीं है ? कल्पवृक्ष तो प्रतीक का पुनसृजन ही

मनुष्य का मनुष्य से एक सबोधन / १०५

होगा, सृजन तो वृक्ष के माध्यम में ही समय होगा ।

जब आप कहते हैं कि अभी भी दो तिहाई समकालीन भारतीय कला आधुनिकता के बोझ तले दबी है, तो इस बोझ में आप किन किन चीजों को शामिल करते हैं ?

मैं इस बोझ में अग्रगामी होने या हो सकने के तहत काम करने की प्रवृत्ति को शामिल करता हूँ । अमृतन की खास धारणाओं और ऑप पोप जैसे सदस्यों में बार-बार कला को देने की, और उन चीजों को जो अतन्त पश्चिमी अनुभव के घेरे में ही आती हैं और जब लगता है कि बहुतेरा काम रचनाकार के अपने अनुभव से नहीं उपजा—और वह अक्सर एक रूढ़िपन को ही समर्पित है । और कुछ काम नयी रूढ़ियाँ को समर्पित है—‘निओ रियलिज्म’ जैसी रूढ़ियों को । मैं इस बोझ में उस स्थिति को भी शामिल करता हूँ, जहाँ मुला दिया जाता है हर व्यक्ति, हर रचनाकार की एक अपनी एक समवालीनता होती है और वह उस बात को पहचान कर ही रचना कर सकता है ।

गीता कपूर ने अपनी पुस्तक ‘कटॅपरेरी इंडियन आर्टिस्ट्स’ में आप पर लिखे गए लेख में कहा है कि आपका पश्चिम पर किया गया प्रहार ‘इकहरा’ है । या डाइमेशनल हास्टिलटी की बात उन्होंने इस सदन में की है ।

यह तो नासमझी है । मेरा विरोध पाश्चात्य जगत के मानव से तो नहीं है । एक पतनो-मुख सभ्यता के लक्षणों से है । पाश्चात्य जगत के प्रति आज यह दृष्टिकोण इसलिए अपनाया पड़ता है क्योंकि मानव अस्तित्व को सबसे बड़ा खतरा वहीं से उत्पन्न हो रहा है । और मेरा यह विरोध भारतीय होने के नाते ही नहीं है, पू्व का होने के नाते ही नहीं है, मेरे जैसे लोग पाश्चात्य जगत में भी बंधे हैं जो स्वयं पतनो-मुख लक्षणा का विरोध कर रहे हैं । दरअसल गीताजी ने विश्लेषण की जो पद्धति अपनाई है वह ‘आधुनिक’ पद्धति है, समसामयिक नहीं । कमोबेश वह मार्क्सवादी पद्धति है । वह कुछ विचारों को सर्वोपरि मान रही हैं—और उन्हें कला पर लागू कर रही हैं । जैसे ‘तीसरी दुनिया’ के कलाकार जैसी जो कोटिया उन्होंने बनाई हैं, वे मुझे बहुत असंगत लगती हैं ।

लेकिन वहाँ की सभ्यता या समाज के साथ आप वहाँ की कला पर भी तीखे प्रहार करते रहे हैं ?

जिस तरह मैं वहाँ के मानव का विरोध नहीं कर रहा उसी तरह सब कलाकारों का भी नहीं । मैं तो कला के नाम पर अपनाए गए तेवरों और प्रवृत्तियों

का विरोध करता रहा हूँ। चेहराहीन (फैसलैस) होती चली गई कला का और वस्तुपरक प्रवृत्तियों का विरोध निम्नलिखित जैसे आदालतों का। मैं समझता हूँ कि वहाँ की स्थापित की गई चीजों का, तथाकथित कला मूल्यों का विरोध मैं रचनात्मक स्तर पर ही करता रहा हूँ। मैं कहता हूँ कि पश्चिम के पास तो अब गुठली भी नहीं रही। अमेरिकी कलाकार जास्पर जास ने डिब्बा-बंद चीजों के डिब्बा को ज्यों का त्यों बना दिया या अमरीकी बड़े को दस तरह से बना दिया तो उनके योगदान को भी बहुत अच्छा मान लिया गया। कला को आपुनिक समय में वहाँ समूहीकृत किया गया। मेरा मानना है कि जो समूहीकरण व्यक्ति के लिए घातक है, वही समूहीकरण स्वयं समूह के लिए भी घातक है—यह समझना ही चाहिए। मैं कला के नाम पर किए जाने वाले घातक समूहीकरण या वर्गीकरण को स्वीकार नहीं कर सकता। सामंती काल में भी व्यक्ति व्यक्ति ही था। पूँजीवादी समाजों में व्यक्ति को भी व्यक्ति नहीं रहने दिया गया, रचनात्मकता की जगह तेवर प्रतिष्ठित किए गए। मैं तेवरों को क्या स्वीकार करूँ। मेरा तो मानना है कि एक दिन स्वयं पश्चिमी जगत के कलाकार ही इस स्थिति के विरोध में उठ खड़े होंगे और निरी वस्तुपरकता को उखाड़ फेंकेंगे। ऐसी कोशिशें शुरू भी हो गई हैं। हालाँकि अभी व भी लक्षणा में ही हैं—ममलन विजनरीज का काम।

एक समय था जब तथाकथित तीसरी दुनिया के देशों में पश्चिमी ढाँचों के आधार पर यह बात नहीं जाती थी कि कलाएँ सामाजिक बदलाव के प्रति प्रतिबद्ध हों—खासकर इन देशों में मार्क्सवादी आलोचकों और मार्क्सवादी राजनीतिज्ञों द्वारा और उनके इस आप्रह के बारे में यह सोचा जाता था कि इन देशों की आधारभूत और मूल समस्याओं से कटकर एक आयातित मानसवादी तक का आरोपण कर रहे हैं जो कितनी अधिक है। लेकिन आज इन देशों में कई ऐसे देशी विचार भी पनप रहे हैं जो कलाओं से यही आप्रह कर रहे हैं—यही अपेक्षा करते हैं।

मैं समाज के लिए सब कुछ करने को तैयार रहूँगा बशर्ते कि वह मुझसे उसे न छीने जो पहले मेरी है—और जो मुझे उनसे ही मिली है। मैं समाज के पेट में नहीं अपनी माँ के पेट से जमा हूँ। मुझसे समाज ने तो यह कहा नहीं था कि तुम चित्र बनाओ यह काम तुम्हारा जिम्मे किया जा रहा है। यानी पहले तो चित्र बनाना मेरी ही जरूरत हुई न? वैसे भी मेरी यह मायता है कि कला में क्रांति और सामाजिक या राजनैतिक क्रांतियाँ समांतर ही चल सकती हैं—समांतर ही चल सकती हैं। कलाओं को किसी एक ही दिशा में

हाका नहीं जा सकता। वैसी कोशिशें न तो त्राति के लिए अच्छी होती हैं, न बलाका के लिए। सोवियत त्राति का उदाहरण लें, उस त्राति की सबसे बड़ी जो भूल हुई वह यही थी कि बलाएँ राजनैतिक आप्रहो के अधीन ही चलीं। त्राति के पहले, और ठीक त्राति के पहले तब, हम जानते हैं कि बहुतेरे कवि और बलाकार ऐसे थे जो अपने ढंग से वास्तव में त्रातिकारी काम कर रहे थे। बलाकारों को लें तो वादिव्ही, मालेविच, गावो, दांगाल और भी कई रूसी बलाकार एक अदभुत बला सृजन में रत थे। क्या उनकी बला को आज कोई राजनैतिक विचारधारा वास्तव में छोटा सिद्ध कर सकती है? लेकिन उस समय राजनैतिक शक्तियों ने उसे वही अमाय ठहरा दिया—उस धारा को अवगुह्य करना चाहा? इसका हासिल क्या था? क्या त्राति के बाद पैदा होने वाले मनुष्य की बात हम भुला दें? क्या उसे एक तपाकथित लडाकू बला की ही जरूरत है? और क्या हम किसी भी समय किसी बला धर्म को स्पष्टित कर देने की बात करेंगे? क्या हम यह नहीं जानते कि युद्ध की गंदको में भी प्रेम-कविताएँ लिखी गईं? क्या उस समय केवल युद्ध के गीत ही लिखे जाने चाहिए थे?

जहाँ तक पोस्टरो का सवाल है इस सामाजिक राजनैतिक रूप से उत्तेजित करने वाले गीतों का सवाल है तो वे तो बराबर बनाएँ और लिखे जाते रहे हैं। लेकिन क्या वे बला का विकल्प भी हैं? रचना का विकल्प भी हैं? दरअसल इस तरह के सवाल स्वयं मनुष्य को खडित करके देखने से पैदा होते हैं और मनुष्य को खडित करके देखी गई त्राति कभी सफल नहीं हो सकती। बल्कि त्राति ही क्या, ये जो तीसरी दुनिया आदि की भी बातें हैं, बला के सदम में, मनुष्य के सदम में जैसा कि मैंने पहले कहा मुझे बेवजह उलझाने वाली लगती हैं। मैं अपने देश के किसी गाँव के बच्चे को कभी इस तरह नहीं देख सकता कि अरे, यह तीसरी दुनिया का बच्चा है, यह तीसरी दुनिया का पेड़ है। जो लोग बला की विवेचना इस आधार पर करना चाहते हैं उनसे मुझे एक मानसिक साम्राज्यवाद की ही गंध आती है। ऐसे में बला को किसी भी चीज के अधीन करने का जो सवाल है, विचार है, वह चाहे बाहर से आए या स्वयं मेरे यहाँ से—मैं उस स्वीकार नहीं कर पाता।

दूसरी ओर ऐसी चीजें हो सकती हैं बला जिनके अधीन नहीं होती लेकिन जिनसे उसका सबध हो सकता है। होता ही है। मतलब मैं मानता हूँ कि मैं हिंदू हूँ, यहाँ हिंदू से मेरा मतलब जाति या मठ से नहीं है बल्कि दशन और विचार की एक धरोहर से है—जिसको आज भी मैं जीवित मानता हूँ लेकिन हमारे यहाँ अंग्रेजियन के रंग में रंगा जा एक वग है वह इस बात पर तो तरह तरह की टीका टिप्पणी करेगा लेकिन मुझे किसी दूसरी विचारधारा के अधीन

‘अधीन’ हो जाने के लिए वसीयत देने में जरा नहीं हिचकिचाएगा। तो देखिए यह अपने में कितना बड़ा और अजीब विरोधाभास है।

आपकी कला में पिछले कई वर्षों से कुछ ही रूपाकार बार-बार प्रकट होते रहे हैं—पहाड़, चिड़िया, मूरज, पेड़ आदि। कई लोग इसे आपकी कला में एक डुहराव के रूप में देखते हैं और रूपाकारों की एक सीमित बुनियाद की भी बात करते हैं।

मुझे यह स्वीकारने में जरा भी हिचक नहीं कि मेरे रूपाकार सीमित हैं। लेकिन मैं इसके साथ यह भी कहना चाहता हूँ कि सीमित होने का अन्तर जो अब लगाया जाता है वह सही नहीं है। यह कुछ वैसा ही है कि कोई मोर नाम की एक चीज है यह तो जाने पर मोर को देखे नहीं। क्या मोर को एक बार देखकर हम उस बराबर के लिए पूरा देख लेते हैं? सटूरी लोगो को यह तो पता रहता है कि रोज मूरज उगता है, पर वह मूरज को देखते नहीं? क्या उसका रोज उगना एक ही तरह का होता है?

मोदिग्लिआनी स्त्री आकृतियाँ ही बनाते रहे? क्या उनका हर चित्र एक ही चित्र है? मोरादी आजीवन बोटलें ही बनाते रहे। क्या बोटला की जगह बेतली भी बना देने में उनकी कला अधिक साधन हो जाती? कोई बड़े राम-कुमार अपने अमृत चित्रों में अपने को दोहरा रहे हैं तो क्या यह सही बात होगी? उनका हर चित्र, किस तरह से दूसरे से अलग है यह हम उस सचमुच देखकर ही जान सकते हैं। यहाँ तक कि आकृतिसूत्रक काम करने वाले कलाकारों की मूल बात को भी देखना होगा। हुसेन ने बैलगाड़ी भी बनाई है। मान लीजिए वे ऊँगाही भी बना दें, तो फरक बैलगाड़ी या ऊँगाही के बीच का तो नहीं होगा बल्कि उन दो चित्रों का होगा। इस सिलसिले में और भी कई बातें हैं। देखिये मेरे चित्रों का एक सबब लोग मिनियेचर चित्रों से भी जोड़ते हैं। मैं स्वयं भी जोड़ता हूँ। लेकिन किस तरह का है यह सबब? मैं मिनियेचर चित्रों के आकारिक तत्वाँ फामल एलिमेंट्स को तो अपने चित्रों में नहीं रख रहा। उनको सी लयात्मकता भी मेरा लक्ष्य नहीं। मुझे तो मिनियेचर चित्रों का जो एक कुछ वातावरण (Aura) है वही प्रभावित करना रहा है। कई बार और भी कितनी तरह के भ्रम पैदा होते हैं। अब अगर मैंने कहा कि पाल क्ले का काम मुझे पसंद है, तो इसका यह अर्थ तो नहीं कि मैं उनकी कला के आकारिक तत्वों का इस्तेमाल करता हूँ। क्ले के काम में तो रेखा या रेखिक रूप महत्वपूर्ण रहे। मेरे यहाँ तो रेखा की वैसी कोई उपस्थिति या भूमिका ही नहीं। गीना कपूर ने भी अपनी पुस्तक में मेरे काम को क्ले के काम से जोड़ा। अब मैं पिछले इतने वर्षों से जो काम करता रहा हूँ उसका सबब किसी भी

मनुष्य का मनुष्य से एक सम्बोधन / १०६

रूप में बले के काम से बहा जुड़ा है ?

आप अपने पूर्ववर्तियों के बारे में कुछ कहना चाहेंगे ?

जरूर। प्रोग्रेसिव आर्टिस्ट ग्रुप के बारे में। सूजा, रजा और राजकुमार (जो इस ग्रुप में नहीं थे) के बारे में। उस समय एक यह चेतना जरूर पैदा हुई थी कि अपनी बात अपनी तरह से बरने की जरूरत है। वहाँ में अपनी ही एक शुरुआत होती है। पश्चिम के बारे में, अपनी परंपरा के बारे में बई तरह के सवाल शुरू होते हैं। उस समय की बेचैनी में बई उत्तरित और अनुत्तरित सवालों से निदचय ही एक नयी उपलब्ध शुरु हुई जो परवर्तिया तब भी पहुँची।

आप 'ग्रुप १८६०' के संस्थापक सदस्यों में रहे, १९६३ में हुई उस की प्रदर्शनी के बाद—आज पंद्रह-सोलह वर्षों बाद—आप उसे किस रूप में याद करते हैं ?

मैं उसकी मूल भावना को ही याद करता हूँ। वे दिन भी याद आते हैं जब अबादास, हिम्मतशाह, गुलाम शेख आदि हम सब पहली बार भावनगर में इकट्ठा हुए थे—उस ग्रुप की शुरुआत के लिए। मूल भावना अपनी बात पाने की थी। उन दिनों की बहसों की सायबता मैं आज भी देखता हूँ। तब हम दो किस्म का भार महसूस करते थे—परंपरा का और आधुनिक कला आदों लाने का। दोनों ही प्रिय नहीं लगते थे एक घरातल बनाने की चेष्टा थी। उसकी कोशिश कुछ कलाकारों में अभी भी जारी है। एक छटपटाहट थी कि कैसे उस सब भार को परे धकेलकर रचना में सीधे पैठा जाए। हम सब शैली और रूप के हिसाब से एक-दूसरे से बिल्कुल भिन्न काम करने वाले थे लेकिन उस छटपटाहट में साझीदार थे। वह तो आज भी सायब है।

आपको अपने जीवन की कौन-सी घटनाएँ महत्वपूर्ण लगती हैं ?

कितनी ही घटनाएँ महत्व की लगती हैं।

फिर भी।

जैसे भवानी ने मिलना।



इतिहास का तीव्र बोध

विवान सुदरम स ह्य प्रभु की बातचीत

विवान सुंदरम इन दिनों गरी (दिल्ली) में रहते हैं। हाल में चंद साहू के दरम्यान चित्रकला में नयी पीठिका पर मातृ जाकारों के चित्रण के द्वारा अभिवाय और जयमय करने के लिए जिन लोग ने एक स्वस्थ आंदोलन खड़ा किया है, विवान उनमें पहले हैं। विवान की कलात्मक अभिव्यक्ति तटस्थ विवेचनात्मक भागीदारी से वारिष्ठ प्रतिबद्धता के गहरे जुड़ाव के लिए भी विशेष रूप से जानी जाती रही है। विवान ने एम० एस० यूनिवर्सिटी बंबई में कला-अध्ययन किया। उनकी अब तक सात एकल प्रदर्शनियां दिल्ली, बंबई, कलकत्ता और लंदन में आयोजित हो चुकी हैं। उन्होंने विश्वविख्यात कवि पाब्लो नेरूदा की चर्चित कविता 'माचू पिचू के शिखर पर चित्रकृतियों की सोरीज भी तैयार की है। इसके अलावा भी अनेक माल और सामूहिक प्रदर्शनियों में वे शिरकत कर चुके हैं। आपन अमृता शेरगिल प्रशस्ती, तीन ग्राफिक वर्कशॉप्स, छह कलाकार शिविर आदि का आयोजन भी किया है।



हृष प्रभु युवा कलालोचक। इन दिनों पूना में। 'पूवग्रह', 'व्यक्त' और अन्य महत्त्व की पत्रिकाओं में समय समय पर लेखन।

पहली बार तुम्हे कब लगा कि तुम चित्रकार बनना चाहते हो ?

मेरे ख्याल से शुरुआत में तो ऐसी कोई खास बात नहीं थी। स्कूल की पढाई खत्म होने वाली थी और मैं पेंटिंग करना शुरू कर दिया था। जब स्कूल खत्म हुआ तो मैंने बडौदा की फाइन आर्ट्स फैक्ट्री में जाने का फैसला किया और फिर यह सिलसिला चलता रहा।

सन ६६ में तुम्हे लंदन के स्लेड स्कूल में पढ़ने के लिए छात्रवृत्ति मिली थी, और वहां तुमने किटाज के निर्देशन में काम किया। वह दौर किस तरह का था। पाप विचारों और कल्पनाओं ने तुम्हारे काम पर कसा असर डाला ?

किटाज के निर्देशन में मैंने दरअसल कोई 'कोस' बगैरह नहीं किया। कला-प्रशिक्षण को लेकर स्लेड स्कूल का बहुत उदार दृष्टिकोण था आप अपना काम करते रहिए, साथ ही जिस कलाकार में आपकी दिलचस्पी है उससे भी मिलते रहिए। दुर्भाग्य से किटाज स्लेड स्कूल से मेरे बहा रहने के पहले साल तक ही सबद्ध रहे और उस पहले साल के दौरान मुझे वहां ठीक से जमने में ही इतना व्यस्त लगा कि मैं सिर्फ दो ही चित्र बना सका। लेकिन किटाज से मिलना वाकई अदभुत था—इस मानी में कि शायद मैं समझता हूँ आज पेंटिंग करने वाला मैं वह सबसे ज्यादा दिलचस्प चित्रकार हूँ, बल्कि वहीं के भी कलाकारों में ज्यादा दिलचस्प।

'पाप' परंपरा में ?

दरअसल वह बहुत मानी में पाप कलाकार नहीं है। और पाप कलाकार भी अपने आपको किसी एकमात्र विचारधारा में जुड़ा नहीं मानते। किटाज उन चित्रकारों में से हैं जो बहुत जटिल स्तरों पर काम करते हैं और उनमें से एक यह भी है कि वह लोकप्रिय साधनों का इस्तेमाल करता है। लेकिन साथ ही उसमें बहुत से साहित्यिक तत्व भी हैं। मैं यह नहीं कह रहा हूँ कि उसकी कला साहित्यिक है, बल्कि यह कि उस साहित्य में बहुत लगाव है और उसने बहुत से चित्र कई समकालीन लगवा से बहुत कुछ लेते हुए जान पड़ते हैं। लेकिन बुनियादी तत्व है इतिहास। ऐतिहासिक का उसने द्वारा प्रयोग।

उसमें मिलकर मुझे यह भी गमन आया कि चित्रकला एक बड़ी मशकत का काम है। किटाज यूरोप के चित्रकारों में उस स्कूल का प्रतिनिधित्व करता है जिसमें चित्रकारिता बुद्धि (इंटेलेंट) और चित्त दोनों में बड़ी

अपेक्षाएँ करती है। इस तरह स उसने मुझे हर बात पर सवालात उठाने के लिए विवश किया मैं किस ढंग के किसी एक रंग का इस्तेमाल करता हूँ, कोई एक सास आकार वैसा ही क्या है जसा कि वह है। शुरू-शुरू में मेरे चित्र बड़े अराजक थे—जानबूझकर मैंने उन्हें भद्दा और भाड़ा बनाने की कोशिश की थी, इनमेल पेंट्स का इस्तेमाल उनमें किया था, बनारस की उन गलियाँ, जहाँ मैं रहा था, वहाँ की कल्पनाओं से काम लिया था। उस समय, मैं जो कुछ भी कर रहा था उस मन बिल्कुल छोड़ देने का फैसला किया उस भूल कर एक ज्यादा आत्म-सजग और अनुशासित रवैया अपनाने का।

तुम्हारी प्रियवर्तिनी 'डिस्क्रिट चाम ऑब् द ब्रूज्वाजी' (मध्यवर्ग का चतुर इद्रजाल) 'पाप' को लेकर तुम्हारी आसक्ति की तरफ इशारा करती है मसलन, चाय टेबल, पलश की कुत्तियाँ, होटलों के भीतरी हिस्से जहाँ रोजमर्रा इस्तेमाल की चीजों से सरोकार के जरिये तुम्हारा वह लगाव दिखाई देता है।

दरअसल वह चीज मुझे जरूर घेरती है, जिस चीज का जिक्र आनल्ड हाउजर में नोची और ऊँची कला के बीच संबंध के नाम से किया है। संस्कृतियाँ व इतिहास में यह बात बराबर चली आई है। मैं खुद कुछ चाक्षुष तत्वा (जैसे कि सड़कों पर लगी हुई प्रतिमाएँ जिनका बनाना अब लोकप्रिय कला के रूप में पनपने लगा है) को लेकर एक सास ढंग से उन्हें चित्रकला के इतिहास की बगल में रखकर देखना चाहूँगा। बुनियादी तौर पर मेरी दृष्टि सार सग्रही है। मुझे लगता है कि आधुनिक कला वस भी एक बहुत ज्यादा आत्म-सजग गतिविधि है, और इसलिए अगर कोई हिंदुस्तानी कलाकार अपनी पहचान बनाना चाहता है एक व्यक्ति के रूप में और अपनी सांस्कृतिक शिनाख्त के रूप में भी, तो उसे विभिन्न मुहावरों का अपनाना होगा। इनमें लोकप्रियता भी एक मुहावरा है। मेरे अपने कलाकर्म में यह लोकप्रिय या पाँप' तत्व हमेशा मौजूद रहा है, हालाँकि ज्यादातर बिल्कुल हाँगिये पर।

क्या तुम इस बात से सहमत हो कि लोकप्रिय साधनों से इस सपक के बिना बीसवीं सदी की कुछ प्रमुख कलाकृतियाँ शायद अकल्पनीय रहतीं।

हां, बल्कि समकालीन पाँप के अंतराष्ट्रीय प्रभाव की ही बात लो। जस क्यूबा को लो। यद्यपि क्यूबा उत्तरी अमरीका के पूँजीवाद के विरुद्ध है, लेकिन वहाँ के लोगो ने अपने पोस्टरों और फिल्मों में पाँप आर्ट से बहुत कुछ लिया है।

‘पाँप’ को समाजवादी यथायवाद के विपरीत ‘पूजीवादी यथायवाद’ कहा जाता रहा है। इसके बारे में तुम्हारी क्या राय है ?

पाँप वह नहीं है। पाप निश्चित रूप से सड़का तक पहुँचा है और एक बहुत जीवन्त बलाशंसी है। इस सिलसिले में एक नये यथायवाद की भी बात की जा सकती है। ‘फोटो-यथायवाद’ की, जो पाँपकला के नतीजे में उभरा है। उसकी तुलना समाजवादी यथायवाद से कैसे करेंगे ? अगर यथायवाद को हम सामाजिक यथाय का एक आलोचनात्मक प्रतिनिधित्व समझते हैं तो यह इतनी आसान बात नहीं है। पाँप कला की श्रेष्ठ कृतियाँ में निश्चय ही प्रखर सामाजिक टिप्पणियाँ मिलती हैं। लेकिन जिस समाज में कला पैदा होती है, उस वृज्वाँ समाज की वजह से, जिसमें विशिष्ट वर्ग के पास हर चीज को सोख लेने की क्षमता होती है, कलाकर्म और कला-वस्तुएँ अधी श्रद्धा की चीज बनकर रह गई हैं। कलाकार जबकि स्वयं ही कला-वस्तुओं के इस देवत्व पर ऊपर टिप्पणी करता रहा है (जैसे एडो वारहोल द्वारा कपवेल सूप के डिब्बा पर की गई टिप्पणी), इस प्रक्रिया में उसके अपने उत्पादन की वास्तविक शक्ति कम होती जाती है और वह अपने में एक अध श्रद्धा की चीज बन जाती है। ऐसी स्थिति के चलते ऐसे अनेक लोगो में कोई पर्याप्त आलोचनात्मक अंतर दिखाई नहीं देता। पाँप कला फिर एक ऐसा उपभोक्ता समाज बन जाती है जो अपने को ही अपनी कला का विषय बना लेती है और अक्सर ऐसा किन्हीं आलोचनात्मक आग्रहों के बिना होता है।

लेकिन ऐसे भी चित्रकार हैं—जैसे ओल्डेनबर्ग, जिम डायन और लिडनर, जिनकी निरीक्षण-शक्ति बहुत तेज है। और यहाँ क्लिटाज का भी नाम लेना चाहिए। उसके काम में ऐसे तत्त्व हैं जो पाँप कल्पनाधारा से निकलते हैं, लेकिन उन तत्वों के सदम बहुत व्यापक हैं। हालाँकि वह कई बहुत सक्रिय वामपंथी नहीं है, लेकिन उसके दृष्टिकोण का एक वार्चरिक, बल्कि सायद एक मार्क्सवादी परिप्रेक्ष्य है। उसने ‘रोजा लक्ज़मबर्ग’ की मृत्यु जैसे कोई प्रसंगा को लेकर कम्युनिस्ट इतिहास को अपनी कृतियों की विषयवस्तु बनाया है।

तुम्हारी अपनी कृतियों में हाताकि पाँप आट का इस्तेमाल है, पर उनमें एक तरह की चाक्षुष दूरी पैदा होती जान पड़ती है। कन-यास पर तुम्हारे काम करने के ढंग से और कुछ खास रंगों के इस्तेमाल से। तुम्हारी ‘पलश की कुर्तियाँ’ और ‘होटल के भीतर’ सुभायने बिल्कुल नहीं हैं। उनमें एक ऐसा चाक्षुष अंतरास है जिसका अंतिम प्रभाव विषय से एक वार्चरिक भ्रम पैदा करना होता है।

दरअसल मेरी कोशिश एक ऐसी वस्तु का, जा कि विशिष्ट वग का एक प्रतीक है, जिस का तस दिखाने की रही है लेकिन वह बात उस सदन के माध्यम स जिसमे मैं उस देखता हू, पूरी होती है। यानी अगर वह किसी हाटल या बेड-रूम की एक वद दुनिया मे ह ता वहा भी उसका बाहरी दुनिया के साथ एक विराधाभास है। उन सब कृतियों मे मेरा वह नजरिया रहा है। वस्तु का उसके अपने ही वातावरण मे इतनी सही तरह स देखा जाए कि देखने वाल का वह निस्मदेह उपभोग की एक सुभावनी वस्तु लगती है, लेकिन वह भीतरी वातावरण या अंतरंग एक निर्वासित, अलग-अलग विस्तार होता है, यानी वह कोई जीवनमय जगह नहीं होती। यह ठंडा भीतरी विस्तार एक बहुत ही सघन, सक्रिय और जलते हुए बाहरी विस्तार के साथ रखा जाता ह।

शक्ति और शक्ति के प्रभावा से तुम्हारा हमेशा सरोकार रहा हे। 'चतुर इद्रजाल' मे तुमने ऐसी चीजो को चित्रित किया है जिनसे कि बूर्ज्वाजो अपने को घेरे रहती है—इस कोशिश मे कि एक ऐसी दुनिया बन सके जो अपनी तरह से उनको शक्ति और उपस्थिति को प्रमाणित करती हो। आजकल तुम जो काम कर रहे हो उसे देखकर लगता है कि शक्ति के प्रति तुम्हारा सरोकार बढ़कर एक ऐसा ज्यादा खुला और व्यापक सरोकार बन गया है जिसमे वे ताकतें भी आ जुडी हैं जो इन शक्तियों का मालिक है और इनका उपभोग करती हैं। यानी तुम सामाजिक चेहरे से चलकर अब राजनीतिक चेहरे पर आ गए हो।

यह बिल्कुल सच है। यह बदलाव जरूर हुआ है और इस बदलाव के साथ मैंन कुछ नय तत्त्वा का प्रयोग भी शुरू किया है। मैं चाहता था कि ये रखाचिन उस समय की जिसमे हम रहते ह उस स्थिति के सदन मे व्यवत करें जिसव अतगव सबसेसत्तावादी शक्ति का उपभोग समाज के दमन के लिए किया जाता है। लेकिन इसके लिए मैं राजनैतिक कार्टूना का सहारा नहीं लना चाहता था। मैं शक्ति के एक विशिष्ट प्रतिरूप को बूटना चाहता था ताकि यह दिखाया जा सक कि वह किस प्रकार हमारे जीवन के सार पहलुआ पर प्रभाव डालती ह। और मुझे लगा कि इस विषय वस्तु को फटसी-तत्त्वा के माध्यम स सबसे प्रभावशाली ढंग से सप्रेषित किया जा सकता है। फटेसी स मेरा मतलब यह है कि इन चरित्रो मे रूपकीय आयाम उभारे जाए, ताकि वे राजनीति की स्थानीय, विषयबद्ध और एकरस प्रकृति का लाभ सके, और फिर मैं पेचीदगी के साथ इतिहास की तरफ लौटना चाहता था—यह दिखाने के लिए कि फासिस्ट दमन समय-समय पर अपना धूणित सिर उठाता रहता है और यह कि किस

प्रकार उसने अपने आप को पिछले करीब पचास साला म प्रकट किया है ।

शक्ति का चेहरा सडन और नतिक पतन का भी चेहरा है । जो लोग तुम्हारी कला से परिचित हैं, वे इन मायनो मे तुम्हारी शली को पहचान लेंगे । अब एक नया तत्त्व दिखाई देता है उस मोनोलिथ्स के बरक्स हम काले धब्बो की एक प्रभावशाली शृंखला देखते हैं जिसका प्रभाव कुछ-कुछ गुफा चित्रो की याद दिलाता है ।

शक्ति की ये आकृतिया हमेशा ठोस और भारी दिखाई गई है, आकृतिया अपने लडस्केप पर छा जाती है, उसके 'दृश्य' म बाधा डालती है । फॉम की दष्टि से मैं उन विशिष्ट लोगो या उन वस्तुओ को जो उनकी सूचक है, पेंसिल से शेड कर कर के बनाता हू ताकि उनमे वजन और आकार का बोध हो सके । साथ ही पाश्वभूमि या लडस्केप हमेशा रेखाबद्ध तरीके से बनाए जाते हैं । दूर से देखने पर आपको सिर्फ शक्ति का प्रतीक दिखाई देता है । पृष्ठभूमि केवल पृष्ठभूमि बनी रहती है—धीमी और दबी हुई, लेकिन जसे जैसे आप चित्र के पास आते हैं उस लडस्केप म हो रही एक उत्तेजित हलचल का एहसास आपकी नजरा को बाध लेता है । हर चित्र मे यह शिल्प सगति है, हर रेखाकन के भीतर अघेरा और गतिहीन अतराल तथा प्रकाशित और सक्रिय अतराल है । जैस जैसे यह क्रम आगे चलता है, ये छोटे छोटे चिह्न धीरे धीरे और सामर्थ्य बढोरते हैं । कहना चाहिए कि वे लहरा उठते है और उनमे से शक्ति के बीज फूटते है ।

हा । 'स्मारक I' मे लगिक शक्ति का ह्रास होता दिखाई पडता है । 'फिगर इन हिस्ट्री' मे भी जनरल की आकृति धसते धसते चित्र की सतह से बाहर निकलने को कगार पर खडी है । दूसरी तरफ, पाश्वभूमि मे खड़ी लिलीपुट जसी आकृतिया अपने और अपने आसपास की जगह के अनुपात मे एक कहीं ज्यादा बडी आजाबी और उप्रता से भरपूर जान पडती हैं । यहां वे लोग घात लगाए बठे हैं, और घहा किले मे कसह मच गई है । 'फिगर इन हिस्ट्री' मे एक अत्याचारी के हाथ पर बाध दिये गए हैं ।

हा मैं जो कहना चाहता था वह इस प्रकार है कई बार चीजो को सतही तौर पर देख कर लगता है कि उनम कोई गतिविधि नही हो रही है और शक्ति से मुकाबला होते ही हर चीज निराशाजनक हो जाती है । लेकिन इतिहास से हम पता चलता है कि यह पूरी तस्वीर नही है । और यही वह चीज

है जिस पर एक कलाकार अपनी कल्पना से रोशनी डाल सकता है—यह दिखाते हुए कि स्थिति गंभीर और डरावनी है, न कि एक गुलाबी तस्वीर पेश करते हुए। लेकिन साथ ही उसे यह भी दिखाना है कि इस सारी स्थिति में कैसे वे चीजें जो पहले-पहल बिल्कुल छोटी और नामालूम-सी लगती हैं, बाद में मिलकर एक लड़ाकू शक्ति बन जाती हैं, और यह कि तब उनमें शक्ति की शिलाओं (मानोलिय) को उखाड़ फेंकने की क्षमता आ जाती है। ये मानो लिख अपने आप में लेंडस्केप या लोगों के ऊपर एक बोझ हैं। और मन इस तरह से उनका इस्तेमाल किया है कि वे एक निर्वासित विवास की तरह हैं—उन्हें देखकर उबकाई आती है, सब्जी हुई लाशों का बिलरता फैलाव। उस सड़न की वजह से, जिस कि शक्ति अपने साथ लाती है, मानोलिय अपने आंतरिक दहन के जरिये अपने आप को उस समय खत्म कर देगा जिस समय बाहर का सामूहिक यथाय भी हमने व लिए तैयार होगा।

असल में तुमने जिन चिह्नों का जिक्र किया है मैंने इरादतन, लोगों में एक आदिम और जीवत इच्छा दिखाने के लिए उनका इस्तेमाल किया है। जब हम कहते हैं लोग में, तो इसका अर्थ बिल्कुल शाब्दिक रूप में लोगों के किसी बड़े भारी समूह से नहीं जोड़ना चाहिए। किसी भी कृति का एक अपना विधान होता है, अपना चाक्षुष गतिशास्त्र होता है, कलाकार को उस वस्तु के प्रति सजग रहना पड़ता है जिसे वह रच रहा है। अगर मैं इसे नकार कर सिर्फ अक्षरों लोग का व्यक्त करने लगू तो मुझे नहीं लगता कि वह कोई सामक चित्रानुभव होगा। इसलिए मैं इन निशानों का उपयोग एक स्तर पर आदिवासी रूपाकारों के एक औपचारिक सदम में किया है। लेकिन उस भाषा का इस्तेमाल मैंने यह बताने के लिए भी किया है कि लोक और जातीय तत्व हमारे समाज के परंपरागत और रुढ़िगत ढांचे में चारों ओर मौजूद हैं, और अपनी संरचनाओं से उन्हें घेरे हुए हैं—ऐसी संरचनाएँ, जो साति या वग-समाजों की तुलना में कहीं ज्यादा स्वतंत्र हैं। ये शक्तियाँ क्या कि मूलतः अधिक विकेंद्रित हैं रणनीति के स्तर पर वे बहुत स्वतः स्फूर्त ढंग से आक्रमण करती हैं। और इस बात को मैं दो तरह की शिल्पगत संरचनाओं के विरोध के स्तर पर व्यक्त करना चाहता हूँ।

हेराल्ड रोजेनबेग का यह कथन कि 'राजनीति हमारे समय की कला पर उसी तरह से हावी है जैसे उन्नीसवीं शताब्दी की कला में प्रकृति बार-बार लौटती नजर आती थी और उसके पहले के युगों में जिस तरह के पौराणिक और धार्मिक घटनाओं का जोर रहता था'—तुम्हारी रचनाओं में गुंजता लगता है। जक-बूट

और हेल्मेट पहने लोग, विद्रूप चेहरे और शक्ति की पाशविकता ।
वे जाज ग्रास की भी याद दिलाते हैं ।

दरअसल उन्नीसवीं शताब्दी में भी राजनीति पलाकृतियाँ की विषमवस्तु रही है । गोया, डेविड, देलाक्रॉय, कूवें और दामियर जस नामा की याद करो । लेकिन ग्रास वाली बात पर लौटें । ग्रास इस सदी के महान् व्यंग्यकारों में से एक था । वह बहुत बढ़िया रेखाचित्रकार था, उसी जमाने में फासिज्म के पहले और उसके बढ़ने के दौरान और वहाँ की यूज्वाजी की जीवन-शाली, उसके रचयों की अच्छी तरह से देखा था । लेकिन मेरी अपनी रचनाओं में ऐसा बहुत कम है जो ग्रास के यहाँ से लिया गया हो, क्योंकि जैसा मैंने कहा, ग्रास एक तरह से रिपोटर था, बहुत प्रतिभाशाली रिपोटर, जिसने अपने चरित्रों को उनके व्यक्तित्व या वंशभूषा इत्यादि की बारीकियाँ के साथ अंकित किया । मेरी अपनी रचनाओं में निरीक्षण व इस वैशिष्ट्य का कमी है, मेरे चरित्र ज्यादा सरलीकृत हैं । परिहास का तत्त्व उनमें है, लेकिन वह रेखाओं और आकारों में ही है । चरित्रों के व्यवहारों और सहजा या निरीक्षण करने वाला वह परंपरागत ढंग का परिहास नहीं है । मेरे चित्रों में आलंकारिक तत्त्व ही विशेष रूप से सामायीकृत हैं । मैं उस मूल रूप में ही रखना चाहूँगा ।

लेकिन ग्रास और उससे असमानताओं की बात । लोग हालाँकि जैक-बूट्स की बात करते हैं, जैक बूट्स मेरे रेखाचित्रों में प्रतीकात्मक आकार बन जाते हैं, जबकि ग्रास के यहाँ लोग उन्हें पहने हुए होते हैं । शायद तुम मेरा मतलब समझ गए हो । इसके अलावा ग्रास अपने रेखांकनों में प्रवृत्तिवादी दृष्टिकोण से काम लेता है, वातावरण के विन्यास को कुछ धनवादी, कुछ अभिव्यजनावादी तीर-सूत्रिका से वास्तविक बनाए रखता है । और मैं विस्तार का प्रवृत्तिवादी उपयोग बिल्कुल ही नहीं करता हूँ ।

फासिज्म के अंतर्गत राजनीति, यहाँ तक कि इतिहास भी नाटक बन जाता है । अपने ही देश को हमने एक बहुत बड़े प्रचार-सूत्र के सहारे एक नेता की छवि के आसपास सारी वास्तविकता को गढ़े जाते हुए देखा है 'इदिरा इज इडिया एंड इडिया इज इदिरा' । मेरे तुम्हारे इदिरा गांधी वाले नव्य पोर्ट्रेट के बारे में सोच रहा हूँ, जिसमें इस नृशस प्रक्रिया को अंकित किया गया है ।

उस पोर्ट्रेट में व्यक्तिपूजा की गुरुआत की तरफ इशारा था । मैं एक तरफ चीजाँ को उस तरह दिखाना चाहता हूँ जैसी कि वे हैं, लेकिन साथ ही उनके काम करने के ढंग में एक भटकाव का संकेत भी करना चाहता हूँ । उस चित्र में उस इमेज का चेहरा बनाने के ढंग में यह चीज है । पहले-पहल आप उसे देखें,

तो वह एक बहुत शक्तिशाली और दबग प्रतिभूर्ति नजर आती है—जो कि वह थी—लेकिन जैसे जैसे आप चित्र के पास आते हैं जैसे कोई भारी भरकम दीवार या किला धीरे-धीरे बह रहा है, जो कि इस बात का सबेत है कि कोई एक ऐसी अपरिवर्तनीय प्रक्रिया है जो उस प्रतिमा को धीरे-धीरे नष्ट कर देगी।

शक्ति के उदय की खोज में तुमने वस्तुशिल्पीय आकारों का उपयोग किया है—तानाशाह की कठोर व्यवस्था और ऊपर से अनुशासन लागू करने की प्रकृति को उजागर करने के लिए। मैं तुम्हारे लियोग्राफ 'व वेट एंड आस्ट्रेशन' का जिक्र कर रहा हूँ।

वस्तुशिल्पीय अभिप्रायो का मैंने इस्तेमाल किया है। मैं ऐसे आकारों और रूपा का इस्तेमाल करना चाहता था, जो शाब्दिक सदमों से दूर हों। किसी खड या भार का ऐसा आलंकारिक उपयोग, जिससे यह पता चले कि किस प्रकार एकाएक हमारे दृश्य में अवरोध या विकृति आ जाती है।

सबसत्तावाद के तुम्हारे बिंबो का एक दूसरा पक्ष भी है यौन-पक्ष। मेरा मतलब 'स्मारक' में क्षय होते हुए लिंग वाले यौन प्रतीक, 'वाच टावर १' में व्यभिचारी युग्म, 'वाच टावर-२' की मातृवासना की प्रतीक शया और मृत्यु के शृंगारिक मुखौटे से है। उन्हें देखकर लगता है जैसे तुम डेलफी की चट्टानों द्वारा की गई भविष्यवाणी—'कोई गद्दी चीज हमारी इस मिट्टी को दूषित कर रही है'—को प्रतिध्वनित करते हुए कहना चाहते हो कि फासिज्म के अतगत यही होता है।

मेरे ख्याल से ऐसे उदाहरण, खासकर तीसरी दुनिया के देशों के मौजूद हैं जहाँ कई शासकों को अपनी शक्ति बनाए रखने के लिए खुद अपने परिवार के लोगों का सहारा लेना पड़ा है। हाल ही में हमने हिंदुस्तान में इस होते देखा है—ठीक उसी तरह जैसे कि यह थीलका, बंगलादेश अफ्रीका और लातिनी अमरीका में हुआ है। बढ़ते हुए भीतरी और बाहरी अंतर्विरोधों के कारण प्रजातान्त्रिक ढाँचे का वन रह पाना असंभव होता जाता है, इसलिए तानाशाह पदा होता है और अपने को सत्ता में बनाए रखने के लिए वह अपने ही परिवार के सदस्यों का सहयोग पाने पर विवश हो जाता है। मैंने इसी सदन में यौन बिंबों का उपयोग किया है एक व्यभिचारपूर्ण सबंध की तरफ संकेत करने के लिए। लैंगिक बिंब इस तरह से बनाए गए हैं कि वे बड़ों और गोलियों के आकारों से मिलते-जुलते हैं।

लेकिन कुल मिलाकर मैं नात्सी फासिस्ट तत्वों को बहुत ज्यादा तूल देना

नहीं चाहता। जैक-बूट वाला सदन मेरे कुछ ही चित्रों में आया है और वहाँ भी वह एक व्यापक संपूर्णता का हिस्सा है। हिंदुस्तान में न तो उस ऐतिहासिक समय, जिसमें हम रह रहे हैं और न ही संस्कृति के अर्थों में हम जमनी के फासिजम जस स्टील हैल्मेट वाले चेहरे के बिंबा का समझ या पहचान पाएंगे।

सबसत्तावादी फासिस्ट राज में राजनीति कलाओं की प्रभावोत्पादकता पर अधिकार जमा लेती है, राजनीति सौंदर्यशास्त्रीय बन जाती है। १९३३ में गोएबल्स का यह कथन इसका क्लासिक उदाहरण है 'यदि कोई कला सर्वोच्च और सबसे अधिक व्यापक है तो वह राजनीति है।' साम्यवाद कला और राजनीति को दो विल्कुल भिन्न और विपरीत दृष्टिकोणों से देखता है। यहाँ वास्टर बेंजामिन को बड़ी खूबसूरती से कहाँ गई यह पेचीदा बात याद आती है 'साम्यवाद कला को राजनीतिक बनाकर अपना उत्तर देता है।'।

इस बात का कि कला को राजनैतिक बनाया जाता है, मतलब मैं इस तरह से समझना चाहूँगा कि कला को जीवन और सामूहिकता की मुख्य धारा में लाया जाता है। इसमें कोई जरूरी नहीं कि सिर्फ राजनैतिक विषयों का इस्तेमाल किया जाए। असल में यह कला की उस स्थिति के विरोध में है जहाँ वह लोगों के जीवन से कटी रहती है और जहाँ कला-वस्तुएँ स्वयं उपभोक्ता वस्तुएँ बन गई हैं।

राजनैतिक कला के इस प्रश्न के दूसरे छोर पर उपयोगिता का सवाल भी पड़ा होता है यह कि कलाकृति या मूर्ति सघष में किस तरह उपयोगी हो सकती है। यहाँ तक कि त्रात्स्की, जिसका विश्वास था कि कला को उसके अपने ही विधान से परखा जाना चाहिए, उसके बारे में भी कहा जाता है कि तीसरी अंतर्राष्ट्रीय प्रदर्शनी वाले टेटलिन के स्मारक की बियर की बोतल से तुलना की थी। इसलिए मैं कला और उसकी उपयोगिता वाले सवाल को बहुत मुक्त रूप से रखना चाहता हूँ।

मेरे ख्याल से कला और उसकी उपयोगिता वाले मामले में सबसे पहले तो यह कि हम विभिन्न कलाओं को अलग अलग करके देखें, क्योंकि हर कला की अपनी एक विशिष्ट और दूसरी से अलग ढंग की सामाजिक उपयोगिता है। मैं समझता हूँ, किसी एक ऐतिहासिक दौर में हर माध्यम की अपनी सक्षमता

को आकते हुए हमें यह भेद करना होगा। जब किसी समाज विशेष में कम्युनिस्ट क्रांति होती है तो वहाँ प्रत्येक कला एक विशेष स्तर तक प्रगति कर चुकी होती है, और जैसा कि लेनिन ने पूँजीवाद के अतगत वैज्ञानिक उपलब्धियों के एक-दूसरे के सदन में कहा है कि सवाल यह है कि एक नया समाज अपने आसपास उपलब्ध माधनों और रूपों को किस तरह उपयोग में लाता है। मसलन फिल्म में, जो कि बीसवीं सदी की विधा है, रचनात्मक विकल्पों की बहुतायत है और सर्वाधिक प्रभाव डालने की क्षमता भी है और वह एक बहुत बड़े जन समुदाय तक पहुँचने और उसे प्रभावित कर सकने में सफल हुई है। यह कोई आश्चर्य की बात नहीं है कि आइसेंस्टाइन की फिल्म क्रांति सोवियत संघ में हुई।

लेकिन कला और उसके उपयोग का दूसरा पहलू भी है मानव चेतना रातों रात नहीं बदलती। और इसलिए जैसा कि लेनिन ने कहा है, क्रांति करना सबसे आसान चीज है, लेकिन लोगों में आमूल परिवर्तन होने में दशान्दिया और शतान्दिया तक लग सकती हैं। यही वह स्तर है जहाँ कलाएँ योगदान करती हैं। सबसे पहले यही पहचानने में कि लोगों के रूपांतरण की प्रक्रिया एक धीमी और क्रमिक प्रक्रिया है। महज इस बात से कि आपने उत्पादन के साधनों पर अधिकार जमा लिया है, यानी मूल आधार को बदल दिया है, सारी अधिरचना की हर चीज में अपने आप ही एक बदलाव नहीं आ सकता। मार्क्स ने तो पहले ही कहा था कि विकास का यह एक असमान सिद्धांत है मूल आधार और उसके ऊपर बनी अधिरचना पर एक ही विधान लागू नहीं किया जा सकता। कला का संबंध क्योंकि अधिरचना से ही है, जरूरी नहीं कि उसके उपयोग, काम और उसके बदलते हुए पक्ष फौरन ही प्रत्यक्ष हों।

कला का यह उपयोगितावादी दृष्टिकोण रूस में स्तालिन के जमाने में ऊँतजलूल हदों तक पहुँच गया था। कलाकार दस्तकार बनकर रह गया था, जिसे कि बधी-बधाई चीजें बनानी होती थीं जिनके विषय उसे दे दिए जाते थे। महान् नेताओं के चित्र, कारखाने की तरफ जाते हुए मजदूर, ट्रक्टर चलाती हुई औरतें। वहाँ एक दोहराव होता था एक तरह की झूठी समानता। उन चित्रों में हर आदमी और औरत स्वस्थ और मुस्कराते नजर आते थे। यथाय किन किन चीजों से बनता है, इसके बने-बनाए नुस्खे थे। सवाल पूछे ही नहीं जाते थे और इस तरह कलाओं का काम राज्यों द्वारा दिये गए 'कम्प' को 'रूप' देना भर होता था। यह बात पूँजीवाद-पूर्व के

‘फॉर्म’ और ‘कांटेन्ट’ के संबंध के बहुत निकट बैठती है ।

यह ‘फॉर्म’ देना नहीं, बल्कि विषयवस्तु को सिर्फ सुसज्जित करना है । अगर विषयवस्तु से ही शुरुआत समझी जाए तो किसी कलावस्तु की रचना प्रक्रिया के दौरान रूप और विषयवस्तु का विश्लेषण ही उसका कथ्य बन जाता है । और जब आप बिल्कुल कल्पनाहीन ढंग से विषय और उसके रूप से संबंधित तत्त्वा की खोज करते हैं तो नतीजे में कथ्य का एक बिल्कुल ठहरा हुआ, अथ-हीन पक्ष मिलता है । अगर आप चाहते हैं कि कलाओं के जरिये एक अदभुत जीवनदृष्टि प्राप्त हो और कलाओं के अपने विधान हा तो आपको उन विधानों की खोज, बल्कि उन्हें ईजाद करने की प्रक्रिया की भी ‘छूट’ देनी होगी ।

इस बात को लेकर हमें टेटलिन, मलेविच, काबिंस्की और दूसरे अग्रणी निर्माणवादियों की दुःखांत स्थिति याद आती है जिन्होंने बोल्शेविकों की सामाजिक दृष्टि का साथ दिया था । लेकिन बाद में उन्हें लगा कि उन दोनों में शायद ही कोई समानता है । मानव चेतना में परिवर्तन करने की दृष्टि से कला और यथाय के सम्मिश्रण का अवागम्य ढंग और उसी धरातल पर फिर कला और यथाय की सुलना व्यावसायिक क्रांतिकारियों के एक दल के लिए किसी एक तरह से अभिशाप थी, क्योंकि उनका विश्वास था कि कला अधिरचना का एक सत्त्व मात्र है और सारी अधिरचना तभी बदली जा सकती है जबकि उसका मूल आधार बदला जा सके ।

पहली बात तो यह है कि कला और यथाय को बराबरी पर रखकर देखने वाली बात एक तरह से भ्रामक है और मेरे ख्याल में इसमें कई अड़चनें आएंगी । निर्माणवादियों को ही लो । जिन चीजों को वे बना रहे थे, उनकी सामग्री और टैक्नॉलॉजी में धीरे-धीरे वे काफी उत्सन्न गए । शुरू-शुरू में उनका तर्क था कि वे विज्ञान के युग में रह रहे हैं और इसलिए सामग्री, तकनीक और संरचनाओं का विश्लेषण अपने आप में ही क्रांतिकारी था । सिद्धांतकारों ने उसे स्वीकार कर लिया और किसी हद तक वह ठीक भी था । लेकिन कला का यह ‘तकनीकों’ वाला दृष्टिकोण पराकाष्ठा तक ले जाया गया । निर्माणवादियों की आसदी यह थी कि अंततः वे अपनी प्रवृत्तियों में रूपवादी, शुद्धतावादी और पूरी तरह भाववादी बन गए । उनका सरोकार केवल कला-वस्तुओं में था, न कि चेतना के किसी आमूल परिवर्तन से, क्योंकि यथाय को उन्होंने बराबरी पर रखकर नहीं देखा बल्कि रचना प्रक्रिया के दौरान उसे बिल्कुल ही मुला दिया ।

यह बिलचस्प बात लगती है कि कम्युनिस्ट और सबसत्तावादी समाजों में अधिकृत कला का काम नेताओं और सिद्धांतों को आदेश और अमरता देना होता है। लेकिन उनमें बुनियादी फर्क यह है कि कम्युनिस्ट कला एक यूरोपियन नतिकता पर आधारित होती है, जबकि फासिस्ट कला एक यूरोपियन सौंदर्यबोध पर। कम्युनिस्ट कला अलग बन जाती है और नतिक अपेक्षाएं रखती है। जबकि फासिस्ट कला के सामने एक भौतिक उत्कृष्टता का आदेश और नेता की इच्छा के प्रति समर्पण का भाव रहता है।

कम्युनिस्ट और फासिस्ट समाजों में कला की बात करते हुए मैं समझता हूँ, जॉर्ज स्टायनर के इस कथन को याद करना प्रासंगिक होगा कि कम्युनिज्म और फासिज्म में एक फर्क यह भी है कि फासिज्म के अंतर्गत कभी किसी महान कलाकृति की रचना नहीं हुई है। फासिस्ट कला विरोधी होते हैं। हिटलर द्वारा कितावा को जलाए जाने और सदिग्ध कलाकारों की खोज जैसे घृणित काम इसके साक्षी हैं। दूसरी तरफ कम्युनिस्टों का कला के प्रति हमेशा एक गहरा लगाव रहा है। उन्हें इसकी शक्ति का एहसास है। कला उनके लिए आत्मा-वेपण की चीज रही है। कला से उनकी अपेक्षाओं के बारे में ही मोर्चे। कम्युनिज्म ने किसी न किसी रूप में हमारे समय के अनेक बेहतरीन दिमागों को प्रेरित किया है। कम्युनिज्म का इतिहास इस शताब्दी के बौद्धिक और कल्पनाशील जीवन की बड़ी साहसिकताओं में से रहा है।

कम्युनिस्ट समाज में कला के बारे में तुम्हारा यह कहना कुछ बहुत सही नहीं लगता कि वह नेतृत्व-पूजा को बढ़ावा देती है और यह कि उसमें जटिलता का अभाव है। कुछ विशेष कम्युनिस्ट समाजों में विकास की प्रक्रिया में किसी एक स्थिति में घायल उसका स्वरूप अधिकृत कला जसा हो गया हो, लेकिन मैं नहीं सोचता कि ऐसा सामान्यीकरण किया जा सकता है। स्टालिनवाद ने अंतर्गत इस तरह के निर्देशों ने कि क्या दिखाया और कहा जाना चाहिए और क्या नहीं, अवश्य ही बिल्कुल बाध कला को जन्म दिया। लेकिन इस सवाल को अगर ऐतिहासिक दृष्टि से देखा जाए और आज के साम्यवादी समाजों की बात की जाए, तो आज हमारे पास ऐसी कृतित्व की एक बड़ी मात्रा है, जिसका हवाला आप अभी दे सकते हैं जबकि हम इन दिनों में कलागत स्वतंत्रता का एक विशेष सीमा तक मौजूद होना स्वीकार करें। मसलन पूर्वी यूरोपीय सिनेमा की समृद्ध विरासत की बात की जा सकती है और फिर कला और संस्कृति के प्रति एक घातकीय दृष्टिकोण, जसा कि ब्रूबा जसी जगह में है, घायल कुल मिलाकर दुनिया में अपने ढंग का एक निराशाही दृष्टिकोण है। उनकी फिल्मों,

पोस्टर आट, उनके लेख का म और उनके सदेश और शैलियों के तकशास्त्र मे हम यह देखते हैं ।

राजनीतिक सघर्ष के लिए कला के उपयोग वाली बात से यह अनुमान भी अनिवाय लगता है कि कलाकृति मे एक सदेश होता है, ऐसा सदेश जो सघर्ष के सदर्भ मे स्पष्ट रूप से समझा जा सकता है । यानी यह कि किसी पेंटिंग मे एक रंग सकेत की तरह प्रयोग किया जा सकता है और वह पेंटिंग उसी तरह पढी जा सकती है जैसे कि एक पोस्टर । यहाँ वसे यह पूछा जा सकता है कि पिकासो की गणतन्त्रीय 'गेनिका' उद्देश्यों के लिए किस काम की हो सकती थी । लेकिन इस तक से तो फिर भर्ती के लिए लोगो को निर्देशित करता हुआ एक सीधा-सादा पोस्टर ज्यादा असरदार होता ।

'गेनिका' एक स्थिति की अभिव्यक्ति थी—पिकासो की अपनी नजर म आदमी की आदमी के प्रति क्रूरता की । 'भर्ती' का पोस्टर बनाने वाला नजरिया उसके पीछे कभी नहीं रहा । यदि 'गेनिका' की समीक्षा करनी है तो वह भीतर से करनी होगी, जाप उसके सामने कोई ऐसी माग रख ही नहीं सकते जिसे पूरा करने का उसने कभी वादा नहीं किया था । 'गेनिका' उस चीज को अभिव्यक्त करती है जिस लाखो पोस्टर कभी व्यक्त करने की सोच भी नहीं सकते थे ।

इस सवाल को अगर तुम्हारे व्यक्तिगत सदर्भ मे लें, १९७० मे जब तुम लंदन मे एक कम्पून मे रह रहे थे । उस समय कलाकार की भूमिका और सामाजिक व्यवहार सबधो अपेक्षाओं को लेकर एक सकट की सी स्थिति पदा हो गई थी । लेकिन फिर भी अतत तुम मे अपने कला-काय के लिए उत्साही पदा कर हो लिया ।

हू, सकट तो था । बड़ी खलबली का माहौल था—छात्र आंदोलन के कारण और मई की घटनाओ की लहर ने सारे यूरोप को लपेट लिया था । उस वक्त फिर मुने विचार के एक ज्यादा बडे ढांचे का एहसास हुआ, विचार, जो हमारे समय मे कलाकार की भूमिका पर प्रश्न चिह्न लगाते थे और साथ ही जिन्होने इस बात की तरफ भी ध्यान खींचा था कि कला-वस्तुएं उपभोग की सामग्री बन चुकी हैं । मैं इस बात के लिए मजबूर हो गया कि मैंने अब तक जो कुछ भी किया है और अब जो कर रहा हू, उसके बारे म सवाल नरू । मैं तरह-तरह 'री आंदोलनकारी हलचलो म शामिल हो गया । और फिर मैंने पाया कि दरअसल मूल बात यह है कि मैंने पेंटिंग करना बंद कर दिया था

और यह कि मुझे पेंट करने की ज़रूरत ही महसूस नहीं होती थी। लेकिन वह ज्यादा दिनों तक नहीं चला। हिंदुस्तान वापस आने पर मैंने धीरे-धीरे काम शुरू कर दिया। और मुझे लगा कि वही काम था जो मैं सचमुच करना चाहता था। मैंने यह भी पाया कि वह अपेक्षा जिस ढंग से मेरे सामने रखी गई थी कि मैं उस सारी कला को, जिसकी रचना उस वक्त हो रही थी, इसलिए नकार दूँ कि वह एक बूर्जुआ समाज में पैदा हो रही थी, बिल्कुल झूठी थी। कला के बारे में उस तरह की एक सरलीकृत धारणा उस वक्त के माहौल में सचमुच मौजूद थी और मैं उसमें साथ बहने लगा था।

लेकिन जैसा मैंने कहा कि यह वह समय भी था जब मैं कितने ही नए विचारों और अनुभवों के ससंग में आया और उसी कारण फिर यह एक 'विश्व दृष्टिकोण' मेरे भीतर पैदा हुआ। वापस आने के बाद सघष था और सघष अब भी मेरे सामने है कि अपनी एक ऐसी व्यक्तिगत संवेदना किस तरह से विकसित की जाए जो स्मृति से प्रतिबद्ध हो और साथ ही जो यथार्थ को एक निष्पक्ष भाव से देख सके।

वैसे तो किसी मार्क्सवादी कलाकार के लिए भी यह निर्धारित नहीं है कि वह क्या बनाए। जिस तरह एक क्रांतिकारी को इस प्रक्रिया से गुजरना पड़ता है कि वह अपने अतीत को दोबारा खोजे, और उसे अपनी नयी चेतना की रोशनी में विकसित होते हुए 'विश्व दृष्टिकोण' में बदले, उसी तरह कलाकार यदि अपने आप से ईमानदार है तो वह इस प्रक्रिया से गुजरता है—अतः एक अदभुत दृष्टिकोण सामने रखने के लिए।

इस तरह से मैंने हाल के अपने इन रेखाकनों में एक तार्किक दृष्टिकोण से काम लिया है। किसी एक सुगम और स्पष्ट विषय को लेकर मैंने शुरुआत की है और बाद में फिर उसी विषय तक एक ऐसी प्रक्रिया के माध्यम से पहुँचना चाहा है जो उसके बिल्कुल विपरीत है। यदि वह एक राजनीतिक विषय है, जसा कि इन रेखाचित्रों में है, तो मैंने उस पर बिना आत्मसंजग हुए, एक अतद्दृष्टि के साथ हमला किया है। क्योंकि एक सैद्धांतिक स्थिति तो हर किसी के पास होती ही है, इसलिए मुझे लगता है कि उसे सजीव बनाने के लिए एक प्रतिबिंदु को सामने रखना भी ज़रूरी हो जाता है। मुझे इस बात में पक्का विश्वास है कि यदि आप किसी एक विचार से शुरुआत करते हैं तो जब तक कि उस मूल विचार में रचना प्रक्रिया के दौरान कोई परिवर्तन नहीं होता है, वह कभी भी एक सफल कलाकृति नहीं बन पाएगा।

तुम्हारे रेखाकनों को देखकर और नविषय के लिए जिस तरह एक आशा बधाते हैं, उसे देखकर मुझे लगता है कि तुम एक 'महाकाव्य'

जैसे दृष्टिकोण को सामने रखने की दिशा में आगे बढ़ रहे हो।
 तुम्हारे कलाकर्म में एक प्रकार की आत्मसजग वस्तुपरकता दिखाई
 देती है इतिहास का एक तीव्र बोझ और उसका उपयोग।
 विरोधाभास इस प्रकार सामने आते हैं कि वे आखो को अच्छे
 लगते हैं और साथ ही दिमाग का दखल भी मांगते हैं। एक महा
 काव्य परिप्रेक्ष्य में इस पूर्वधारणा का एहसास होता है।

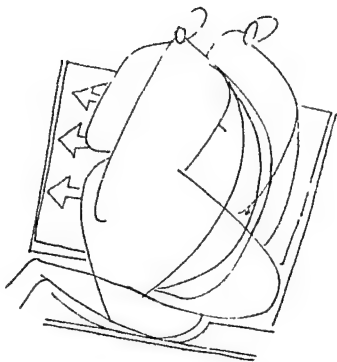
ऐपिक फॉर्म' का मतलब मैं तो यही समझता हूँ कि उसमें तत्काल सुलभ अर्थों
 व अतिनिहित जटिल अर्थों के बीच एक तार्किक संवध होता है। जो सुलभ है
 वह विषय वस्तु या आकार प्रकार के स्तर पर है। यह एक ऐसी चीज है, जो
 आपके देखने और महसूस करने वाले पक्ष पर असर डालती है और उसके बाद
 आपको एक बौद्धिक निष्कर्ष निकालने के लिए कहती है। इस एक जगह से
 दूसरी जगह जाने का मतलब है कि आप दृशक को एक सतत अनुभव करने से
 रोक रहे हैं। यानी आप एक वस्तुपरक यथार्थ के प्रति उसकी आत्मसजगता
 को बढ़ाने की कोशिश में बाधाएँ डालते जा रहे हैं।

कला से बहुत बड़ी-बड़ी अपेक्षाएँ की जाती हैं—वह एक वस्तु भी रहे और
 मकेत भी, आह्लादित भी करे और शिक्षित भी जादुई भी हो और प्रबोधक
 भी, यानी कुल मिलाकर वह सब कुछ हो। कला को यदि कुछ भी होता है
 तो उसे हर चीज के बारे में सवाल करना होगा। क्या मैं खुद उन जटिल
 क्षेत्रों की तरफ बढ़ना शुरू कर रहा हूँ ? मुझे नहीं मालूम।

अभी बहुत से चित्र हैं जो मैं बनाना चाहता हूँ और हर बार जब आप
 गुरुआत करते हैं तो सामने सिर्फ एक खाली कैनवास होता है।

Purchasing the
 the
 Sch
 to
 isati
 in the year

409/1983



कला क्या है ?

हेरल्ड राबर्ट्सन १ मलविज १११ १११११ १११११ १११११

हेरल्ड रोड्नेनबर्ग ने आधुनिक कला आलोचना की नयी साधकता और समृद्धि प्रदान की है। रुढ़िमुक्त और रचनात्मक आलोचना भाषा ने कलाकारों के सृजन कार्य को नयी अभिव्यक्ति भी दी है। कलालोचना की अनेक पुस्तकें चर्चित हुई हैं।

●
 मेलबिल एस० ट्यूमिन प्रख्यात फ्रेंच कला समीक्षक। सभी महत्त्व की फ्रेंच की पत्र पत्रिकाओं में रचनाएँ प्रकाशित। अनेक दिग्गज कृतिकारों से इंटरव्यू भी प्रकाशित हुए।

हैरलड रोजेनबग स ट्यूमिन की यह बातचीत अगस्त १९७८ में हुई थी ।
रोजेनबग की मृत्यु स चंद महीने पहले ।

००

पहले शुषभात करें 'गूयाकर' में छपे 'जर्स्पर जॉन्स' के बारे में
लिखें गए आपके उस लेख से जहां आपने 'बादीलेयर' को उद्धृत
किया है, "आधुनिक विचार-दृष्टि में विद्युद्ध कला क्या है ? यह
एक ऐसे आम्रगण भरे चमत्कार का सृजन है जो एक साथ ही एक
वाह्य उपस्थिति भी है और आंतरिक भी, जिसमें कलाकार के बाहर
फली दुनिया भी मौजूद होती है और उसकी भीतरी दुनिया भी ।"
और जहां तक मैं समझ पाया हूँ आप इससे सहमत हैं ।

हां खास तौर पर जर्स्पर जॉन्स के सदन में । जर्स्पर जॉन्स का यह मत था कि
कला एक पूर्णरूपेण तटस्थ प्रक्रिया है जिसमें कलाकार का निजत्व या उसकी
शक्तिमत् विलुप्त गैरहाजिर होनी चाहिए । यानी व कला का पूरी तौर से
निर्व्यक्तिक मानकर चले है इसी से बादीलेयर की यह बात कि कला में
वैयक्तिक या निर्व्यक्तिक धाना का ही समावेश होता है, उनकी उस गहन-
फहमी के सदन में रचना मुझे ठीक लगा ।

तो यह बादीलेयर की बात आपके विचारों के भी करीब हुई । कला
को लेकर ।

पर यह बात, यह तो नहीं कहती कि कलाकृति क्या है ?

पर बादीलेयर ने यह तो पूछा ही है कि विद्युद्ध कला क्या है ?

उसमें, यानी विद्युद्ध कला में मुझे कोई रुचि नहीं, ऐसी कोई निधा दरअसल

कला क्या है ? / १३१

है भी नहीं। मुझे लगता है कि सिन्धु कला की बात करते वक्त बॉडीलेयर, परिभाषा के स्तर पर नहीं, कलाकृति की मनावज्ञानिय (आप चाह तो उसे आध्यात्मिक कहें) जरूरत के बारे में बात रहे थे। जहाँ एक कलाकार एक साथक कलाकृति गढ़ता है तो उनका भीतर बाह्य जगत् और अपने अंतर्जगत् दोनों की पूरी पहचान हर पल रहती है नकशास्त्र के परे एक जादुई-म तरीके से।

तो कलाकार के भीतर एक चामत्कारिक समझ होती है वस्तुजगत की अपनी ?

दानी की ही, और एक माध ही। इसी से हर कलाकृति में बाह्य जगत् भी मौजूद रहता है और कलाकार भी।

यह तो पूरी परिभाषा नहीं हुई।

यह परिभाषा है ही कहा ? यह तो महज एक शत है साथक कला के रचे जान की। आप चाहें यह कह लें कि यह एक ऐसी अनिश्चित संपूर्णता की परिभाषा है जो कला में प्राप्य न हान पर भी काम्य है। पर मैं, बॉडीलेयर से इस बात पर सहमत हूँ कि कला का उद्देश्य एक साथ बाह्य जगत् को समझना और कलाकार के अंतर्जगत् की भावनाओं को मूल रूप दे पाना है। इधर कलाकार की निजी भावनाओं को पीछे एकलरूप कला में 'स्व' को एकदम तिरोहित कर देना और कलाकार को एक वज्ञानिक की तरह कला का एक बचेहरा रचनाकार भर समझना, यह बात जड़ पकड़ रही है। तबनीवी क्षेत्र के कला से गठजोड़ से ऐसे कलाकार सामने आते गए हैं जो अपने को मात्र तबनीशियन मानकर चलते हैं।

पर ऐसा क्यों हुआ है ? क्या यह इससे पहले की अत्यधिक व्यक्ति-कता से आकात कला के विरुद्ध एक विद्रोह है ?

यह ऐन्सट्रूट एक्सप्रेसननिज्म के विरुद्ध प्रतिक्रियाओं की एक लंबी श्रृंखला है। इसी में जैस्पर जॉन्स भी था जिसने कहा था कि वह जादुई रहस्यमय विवा के बजाय ऐसी चीजें चित्रित करना चाहता था जिन्हें लोग पहले से ही जानते हों और फिर उसने अमरीकी बड़े गणित के अका, वणमाला के अक्षरों वगैरह की तस्वीरें बनाई कि यह रही वे चीजें जो मैंने ईजाद नहीं कीं।

पर ऐन्सट्रूट एक्सप्रेसननिज्म में ऐसा क्या था जिसके विरुद्ध यह प्रतिक्रिया हुई ?

यह तो लंबा चौड़ा विषय है। पर एक मूल कारण यह रहा आया कि ऐन्सट्रूट

एक्सप्रेसनिस्ट यह मानते थे कि कलाकार एक चामत्कारिक इलहाम की जोर लगातार बढ़ता रहता है, यह बात जरा खटकती है विलियम डि कूनिंग ने कहा था कि वह जीवन भर एक ही पेंटिंग पर काम करता रह सकता है। ये तमाम कम उम्र के नये कलाकार यह नहीं चाहते थे। वे कई संपूर्ण कलाकृतियाँ की रचना करना चाहते थे, उन्हें बेचना चाहते थे, एक पूरा कलाकार का कैरियर जीना चाहते थे और यह सब कलाकारों की नामल आकांक्षाएँ हैं। पर एम्सट्रैक्ट एक्सप्रेसनिस्ट एक चरम तनाव हरदम जीते थे, पालाक को लें या, रॉयको या क्लाइन वे कला में ही नहीं अपना जीवन में ही मूल बदलाव चाहते थे। और यह एक खतरनाक कला थी ?

आप कह रहे हैं कि यह कला खतरनाक थी, या कि कला ही खतरनाक है ?

कला से आप जो चाहे कर सकते हैं। आप इसे बेचने लायक, जमीरा का दिल खुश करने लायक जिन्स भी बना सकते हैं, उनके घरा में भी रंग कर सकते हैं

पर कला है क्या ? यानी घर रचना भी कला हो गई ? और वह भी जो जीवन को बदलने की प्रक्रिया हो ?

सीधी बात है। एक मानवीय रचनात्मक काय परपरा ३० हजार सालों से चली आ रही है। उसे हर कोई जानता है और कला का नाम देता है। कला का अर्थ यही है।

पर उसे अर्थ काय परपराओं से अलग कैसे किया जा सकता है ?

एक मिनट रुकिए, जो मैंने विशुद्ध कला की बात कही सो इसलिए कि बाँदी लेयर ने कहा है कि यह एक अवस्थिति भर है जिसे कभी कभी कोई कलाकृति पा लेती है। यदि मैं इसकी जगह होता तो विशुद्ध के बजाय प्रामाणिक शब्द का इस्तेमाल करता। पर मुख्य बात तो यह है कि वह हाशिया पर ऐसी कला के लिए खासी जगह छोड़ता है, जो विशुद्ध नहीं पर कला है, जो कोई भी कला के इतिहास से परिचित है, जानता है कि कला का एक खासा बड़ा भाग पहले भी दुकानों में दुकानों की अपनी तकनीक से बनाया जाता था। जैसे १८वीं शती के फ्रांस में बड़े घरों के लिए शिल्प।

तो आपके लिए कला, इस शब्द का अर्थ आवश्यक रूप से उत्तमता या मूल्य का द्योतक नहीं है। आप कह रहे हैं कि यह एक ऐसी

प्रक्रिया है जिसमें हर तरह के लोग, हर तरह की क्षमता या अक्षमता समेत भागीदार होते हैं

हां, मैं सोचता हूँ कि यह सही है, क्योंकि अगर हम ऐसा न करें तो हम ऐसी स्थिति में आ जाएंगे जहां परिभाषा मात्र परिभाषा न रहकर अपने-अपने मूल्य की बसोटी स्वयं बन बैठेंगी। अगर आप खराब कला को कला से अलग कर दें तो कला के अर्थ में सिर्फ उत्कृष्ट कला नहीं बच रहेगी? दरअसल फिर हम कलाकृति की अवधारणा भी नहीं बना पाएंगे क्योंकि कला कहलाने को उस एकदम परफेक्ट होना पड़ेगा। कला की सही इयत्ता तो विशेषणों के द्रव्य पर ही निर्भर करती है।

तो आप एक निबंध आयाम इस शब्द 'कला' को बना चाहते हैं?

हां।

और फिर वहां से मूल्यात्मक अवधारणाओं, आयामों, गुणों, लक्ष्यों की विवेचना की तरफ मुड़ना?

हां।

तो हमें कला शब्द की जड़ना पड़ताल करना जरूरी नहीं। यह एक हलचल, एक गतिविधि है जिसमें चाक या रंग या सुरों की गति या नाद कुछ भी शामिल हो सकता है?

हां।

आप कला को एक मूल मानवीय गतिविधि या आचरण का रूप में देखना चाहते हैं जो चैतन्य गतिविधियों से कहीं अलग है मसलन मोटर चलाना या—जिम्नास्टिक?

सही है मैं श्रेष्ठता से दूर हटना चाहता हूँ क्योंकि श्रेष्ठ की अवधारणा का लगभग राजनैतिक अर्थ निकाला जाने लगा है। कलाकृति की श्रेष्ठता को अपने आप में संपूर्ण गुण मानकर देखना एक अकादमिक विचार है। जब आप श्रेष्ठता की बात कर रहे होते हैं तो आप यह मानकर चलते हैं कि कला का मुख्य महत्त्व शुद्ध रूप से गुणात्मक व संपूर्ण श्रेष्ठ होने में है, जबकि कई बार एक कलाकृति दूसरी कलाकृति की अपेक्षा बेहतर या कुछ कम हो सकती है, अगर एक संपूर्ण या खराब कलाकृति बने हुए जैसा कि मैंने कहा सर्वांगीण एक अकादमिक विचार है जिस आजकल बड़ी आक्रामकता के साथ इस्तेमाल किया जा रहा है।

पर आप आलोचना में तो इस रवये को नापसंद नहीं करते ?

ठीक है, मैं एक आन्तमक मुहावर की आन्तमक आलोचना कर रहा हूँ तब ।

बतिए अब कुछ ऐसी बातों की चर्चा करें जिनके आधार पर आप कलाकृतियों का मूल्यांकन करते हैं । उनमें से एक बात जो आपने कभी अनचाहे कह दी थी, वह यह है कि उस विचार का अधिक महत्त्व है जिसका सामना कलाकार कर रहा है, या यह कठिनाई जिससे वह जूझ रहा है ?

सायद आप जो सोच रहे हैं वह बात कलाकार की इच्छा या लक्ष्य से जुड़ी हुई है पर मुझे कठिनाई शब्द मौज नहीं लगता । यह एक और जाविम-भरा शब्द है क्योंकि सभी को मालूम है कि कलाकार के सामने कठिनाई होती है । मैं तो पिकासो से सहमत हूँ जब वह कहता है, 'मैं नहीं करता, पा लेता हूँ ।' पिछले बीस सालों में विन्विद्यालयों में कला शिक्षा का एक बुरा नतीजा यह सामने आया कि कला को कठिनाईयाँ सरन करने वाली विधा का दजा दे दिया गया है । कई ऐसी कठिनाईयाँ ता इन अकादमिक विद्वानों ने उछाल दी हैं जो सिर्फ उन्हीं के लिए अस्तित्व रखती हैं कलाकारों के लिए नहीं ।

तब आपकी इस स्थापना का क्या अर्थ है कि जब आप एक कला-कृति को देख रहे होते हैं तो उसके मूल्यांकन का मानदण्ड कलाकार का वह विचार है, जिसे व्यक्त करने की वह चेष्टा कर रहा है और इसी का अनुपग यह भी कि वह विचार अपने विभिन्न आयामों में क्या महत्त्व रखता है ?

ठीक है कई विचारों का इतिहास कला के क्षेत्र में बहुत पुराना है और कुछ विचारों के दायरे हमारे जीवन से मूलभूत तौर से जुड़े रहे हैं जैसे लाल और नीले रंगों का संयोजन यह पान का एक रूप है—चाक्षुष रूप रंगों का प्रभाव को समझना कुछ लागा के लिए यही वह क्षेत्र है जहाँ चाक्षुष कलाएं अपनी पूरी सभावनाओं का व्यक्त कर सकती हैं पर मैं यह नहीं मानता । यह सच है कि रंगों का प्रयोग चित्रकला का एक विशिष्ट भाग है, पर कला के इतिहास में यही सबसे अधिक महत्वपूर्ण क्षेत्र नहीं है ।

तब वे कौन से विषय हैं जिन्हें कला के इतिहास में बहुत अहम् स्थान मिलता रहा है ? वास्तविक रूप से अहम् विषय ? ईश्वर ?

ईश्वर ? हा, पारंपरिक रूप से चित्रकला का एक बड़ा अंग धार्मिक या अगरीरी प्रश्नों से जुड़ा है । अतीत में यह क्षेत्र हर संस्कृति का मुख्य विचार-

क्षेत्र था, हालांकि अब नहीं रहा। यह अनीन्द्रिय विचार क्षेत्र चित्रकला का सबसे महत्वपूर्ण अंग रहा है। इसी से मैं कहता हूँ कि कला पर यूँ बातचीत करना जस रंगों के अतिरिक्त और कुछ उसमें जरूरी हो ही नहीं, गलत होगा।

क्या एक अद्वैत विषय पर एक महान् कलाकृति आधारित हो सकती है ?

यहाँ आप पारिभाषिक जटिलताओं में उलझने लगते हैं। अगर कलाकृति महान है तो विषयवस्तु को अद्वैत नहीं कहा जा सकता। सजा के सबों के उस प्रसिद्ध चित्र को ही लीजिए, वहाँ सिर्फ सबों से भरा टोकरा ही नहीं है, और भी बहुत कुछ घट रहा है।

तो आप यह मानते हैं कि महत्त्व के लिहाज से चित्र में रंगों को लेकर उठे सवाल, फलस्फुटों को लेकर उठे सवालों से कम अहमियत रखते हैं।

हाँ पिछले बीस सालों में कला आलोचना के क्षेत्र में यह एक काफी बड़े विवाद का विषय रहा है, और जसा कि साहित्य में भी हुआ है। और कुछ लोगों को एक चित्र के अर्थ निकालने या खोजने पर सख्त एतराज होता है।

क्या आपको भी है ?

नहीं मुझे एक कलाकृति में गहराई और सपनता की तलाश गैरवाजिब नहीं लगती। चित्र के दशक को पूरा हक है कि वह जितने अर्थ उस कलाकृति में दूँ पाए दूँ।

यह तो एक प्रजातान्त्रिक बात हुई, अधिकार वाली

नहीं, बात यह नहीं। हर वह व्याख्या जो कलाकृति तक हम ले जाती है कला को और समृद्ध करती है। और हर कलाकृति अपने साथ उन विभिन्न व विविध व्याख्याओं का प्रभापुज लिये रहती है।

पर गलत व्याख्या से नुकसान नहीं हो सकता क्या ?

वे सब व्याख्याएँ नहीं न कहीं तो एकांगी और गलत होती ही है, पर हर अच्छी कलाकृति उनको निबाहने लायक दम रखती है ही।

मैं सोचता हूँ कि एक काम जो आलोचक करना चाहता है, वह है कलाकृतियों को अपने समय के अधिकार और उन विचारों की बाढ़ से बचाना, जो कई कलाकारों की वक्त जरूरत से ज्यादा कूती गई है, और उनकी कला के

घटियापने को दल पाना इन चालू निणयात्मक अवधारणाओं के चलते असंभव हो जाता है। वही पर कई कलाकारों की, जो उन जस नहीं है, कला को सही सम्मान नहीं मिल पाता। कई बार एक हास्यास्पद रूप से लचर कलाकृति सिर्फ प्रमोशन के बल पर टिकी रह जाती है, उस वक्त उसकी मूल्यहीनता की पोल खुलना अच्छी कला के टिक पाने के लिए जरूरी हो जाता है। इसी से व्याख्याओं और अवधारणाओं की करीबी और तुलनात्मक पड़ताल जरूरी है। कम से कम हमारी बड़बोली शक्ती में।

अब मैं यह पूछना चाहता हूँ कि क्या कोई तरीका है जिससे विभिन्न विचारों को लेकर विभिन्न माध्यमों की सोमाओं और सामग्रियों को कूता जा सक ?

मुझे यह बकनव्य ठीक नहीं लगता। हमारे समय का एक काफी महत्वपूर्ण विचार यह है कि रेखांकन चित्रों या शिल्पों के माध्यम का अपना एक निजी अस्तित्व होता है और वे एक ऐसे विचार या विचार मंडल की सजना कर सकते हैं जो अन्य प्रकारेण असंभव है। संक्षेप में यह कि माध्यम ही चित्रकला में चित्र का मूल उत्स है और एक तरह से वही चित्र का रचता है। सब चित्रकार यह विचार नहीं रखते और जरूरी भी नहीं है कि वे रखें पर अपने में यह एक काफी उत्तेजक और उत्पादक विचार है। पर साथ ही यह एक रहस्यात्मक विचार भी है जो तक के दायरे में नहीं आता।

तो आपको यह नहीं लगता कि इस बात पर तक चितक करने का कोई लाभ होगा ?

पता नहीं आप इस सिद्ध कैसे करेंगे पर मैं तो सिर्फ यह कह रहा हूँ कि कुछ कलाकारों का यह विचार है कि माध्यम की अभी एक जीवत इयत्ता है।

यह कुछ फक टुआ इस बात से कि पिछले बीस सालों की चित्र कला, चित्रकला को ही विषय-वस्तु मानती रही आई है।

यह जरूरी नहीं कि सारी कला अपने इस व्यक्तिगत कायब्यापार की ही उपज हो। वह कलाकार के बारे में भी हो सकती है। कलाकार और विगत वर्षों की कला के बारे में भी आप यह कह सकते हैं कि कुछ चितेरा का विश्वास है कि माध्यम एक रहस्यमय अतीन्द्रिय ढंग से प्राणवान है और कैनवास मानो दिमाग बनकर सोच सकता है, और आप उनके शब्दों में यूँ कह सकते हैं कि कला में दिमाग का मूल बाह्य कारण माध्यम के रूप में होता है।

तो एक कसौटी जांचने की यह भी हुई कि कलाकार कितनी कल्पना-
शीलता और जानकारी सहित माध्यम की क्षमताओं और शक्तियों
को पकड़ पाता है ?

मैं इन बातों को लेकर अपने विचार तय नही करना मैं ठान अवस्थिति
को हा लाने साधता हूँ । मैं एक सस्तिष्ट विचारक हूँ ।

सही है । और आप अवस्थिति को बिखार बताते हैं कि ऐसा क्यों
है और आप विचारों के स्तर पर भी इसे स्पष्ट करते हैं, सिर्फ
स्पष्ट चाक्षुष स्तर पर नहीं ।

यह ठीक है । पर आप चाहें तो इस तरह के सामाजीकरण में इस बात का
बह । मैं अपने सामाजीकरण को और सामाजीकृत नही करता मुझे बाँदी
लेकर ही एक और बात उद्भूत करने दें । यह एक कला समालोचक था और
मुझसे बड़ा ज्यादा इधर-उधर का चक्कर काटता रहता था उसका बहना था
कि उसका जीवन बड़ा आसान हो पाता अगर वह एक साफ-सुथरा सिस्टम
बना सकता कला को जांचने का, और हर प्रदानी में जानने उससे सहारे
तुरत राटासट अपना बहनव्य प्रस्तुत कर देता । पर जब उसने एक ऐसा व्य-
वस्थित सिस्टम बनाने की चेष्टा की तो यह इतना उकता गया कि उस इस्तेमाल
करने की इच्छा ही न रही तो उसने कहा है कि उसे नय तिर से सबकी गुरु-
जात फिर करनी पड़ी बहन का मतलब यह है कि एक चित्र को देखते समय
जो-जो विचार मेरे भीतर उठते हैं वे चित्र के ही कारण मेरे अंतर्गत में आकार
ले पाते हैं । और ठीक उतने ही विचार मूल हो पाते हैं, जितने कि चित्र कराता
है । इन विचारों के बारे में नही जानता कि चित्र क्या है इसलिए प्रायः जब मैं
चित्रों को देखता हूँ तो मेरे मन में कोई राय नही बनती । मुझे उसके लिए
इतजार करना पड़ता है, इसके अलावा कला समालोचना के प्रति कोई भी
दूसरा खयाल रुढ़िबद्ध होगा ऐसा मैं मानता हूँ ।

एक राजनीतिक सम्मान वाले टक्की ड्राइवर ने एक बार कहा है
कि सारी चित्रकला, एकाध अपवाद छोड़कर, पूँजीवाद के हाथों की
कठपुतली है, उसका प्रचार माध्यम है । आपकी इस पर क्या राय
है ?

अविकास लोग कला को लेकर इसी तरह सोचते हैं यानी उनके पास एक खास
समूह होता है कलाकारों का, जो उनकी नजर में जायज है, बाकी जो कुछ भी
और लोग कर रहे हैं, उनके लिए कतई बकास है, उस टक्की वाले के सामने
कला क्षेत्र के कुछ नाम हैं जो उनकी पूरी कला क्षेत्र की जानकारी को बताते

है, ऐन लोगो के लिए कला की कसौटी यह है कि वह कितनी गुत्थिया सुल-पाती है ।

मैं फिर से लौटना चाहता हूँ—इस प्रक्रिया की तरफ जिसमे विवेचनात्मक और आलोचनात्मक प्रक्रिया को वचारिक जाना-पहचाना जाता है ? क्या जसा कि विज्ञान के क्षेत्र मे होता है कला के क्षेत्र मे भी किया जा सकता है, कि करीब आठ दसेक ऐसी स्पष्ट वचारिक कसौटिया हों, जिन पर खरा उतरे बिना कलाकृति उत्तम नहीं कहला सकती ? खेल के क्षेत्र मे भी यह मानदंड है ।

लोग तो हरदम यह करत रहते है, नहीं ?

क्या आपकी राय मे यह गलत है ?

वैचारिक जामा पहनाने की प्रक्रिया मे भी अनिवायत शैली की बात बीच मे आती है । आप खराब भाषा मे कला समालोचना लिख ही नहीं सकते । जो लिख सकता है, कला आलोचक नहीं बन सकता । एक विशिष्ट विवेचनात्मक शैली उस पर होनी ही चाहिए । ज्ञान और कला की सीमाओं मे यह एक बड़ा अंतर है । वहा कई बार खराब भाषा मे भी मध्यम जोर सटीक आलोचना आप पाएंगे एक कलाकृति का जाचने के लिए कोई भी तटस्थ वस्तुनिष्ठ मानदंड नहीं बन सकता ।

क्यों ?

आजकल विश्वविद्यालयों के पंडित एक नकली समानता और अत निभरता का मुद्दा विज्ञान और कला को लेकर बहुत उछाल रहे है । वे एक सा तटस्थ वैचारिक दृष्टिकोण और दो टूक निणय दोनों क्षेत्रों मे लागू देखना चाहते है । बॉदीलेयर न कहा है कि कला समालोचना का क्षेत्र विवादमूलक है । कला के बारे मे आप अपनी मायता स्थापित करते है सबसेममत विचार नहीं तलाशते फिरते, क्योंकि यहा आपका मूल मानदंड आपका अपना अनुभव है । उस कलाकृति विशेष को लेकर जाहिर है हर किसी का यह अनुभव निजी और भिन्न होगा ही ।

पर वे अनुभव एकदम निजी भी नहीं होते । कहीं न कहीं वे एक सांस्कृतिक पृष्ठभूमि की सावजनिकता लिए होते हैं ।

यह संभव है कि कुछ लोग कुछ कलाकारों को लेकर थोड़े या ज्यादा समय को सहमत हो, पर आप गहरे मे जाकर बात टटोलें कि आपकी पसंद या नापसंद के कारण एक दूसरे मे बिल्कुल भिन्न है हमारे युग मे जो कला की जगह

विज्ञान अधिक महत्त्वपूर्ण होता चला गया है, उसका कारण यही है कि हमारा आधुनिक समाज एक तकसगन बुद्धिपरयता पर टिका है, बजाय एक किस्म की सावभौमिक सहभावना से, जैसा कि पहले था इसी से किसी भी बुद्धिमान व्यक्ति से बात करते हुए आज हम यह कभी मानकर नहीं चल सकते कि उनकी भावनाएँ भी हमारी ही सी होगी या उसकी पृष्ठभूमि में एक उभयपक्षी शरु जरूर मौजूद रहेगा ।

क्यों ? मान लीजिए हमारा सालो का साथ हो तो क्या यह संभव नहीं कि विगत के सहारे हम एक दूसरे की भावनाएँ या प्रति क्रियाएँ काफी हद तक सरलता से समझ लें ?

आप एक ऐसा तथ्य प्रतिपादित कर रहे हैं जो कला के क्षेत्र में गरहाजिर है । हमारे सामने कला का क्षेत्र कई हमलों का शिकार रहा है—जापानी कला, अफ्रीकी कला, ग्रिगोलम्बियन कला, धार्मिक कला, लोक-कला, उनकी हर तरह की शैलियाँ, माध्यम, सबका ऐतिहासिक रूप से कला मूल्यों पर गहरा असर पड़ता रहा है । अब विज्ञान के क्षेत्र में तो ऐसा नहीं हुआ है कि रातों रात भौतिकी के नियम या नजरिए ही बदल गए हैं । या कि इतने सारे समांतर नजरिए या नियम सामने आ खड़े हुए हैं । वहाँ परंपरा सतत रही जाई है, प्रगति भी । कला में प्रगति इस तरह नहीं होती, वहाँ हर नयी ऐतिहासिक, प्रागैतिहासिक खोज के साथ कला की एक धारा फिर फिर पीछे मुड़कर अतीत-मुखी होती रहती है । ऐसे निरंतर चलायमान गडबडझाले में सबसे सम्मत तार्किक स्थापनाओं का क्या स्कोप हो सकता है ? अगर आपको दो ऐसे लोग मिलें जो कुछ कलाकारों के साथ ताउम्र उठते बैठते रहे हों, उनमें भी भीषण वाद-विवाद हो सकते हैं । हमारा समय एकल संस्कृति समय है और हर कलाकार मोट्रिए की तरह अपनी सारी ऊर्जा से एक ऐसी इन्तौती स्थापना ढूँढ़ता फिरता है जिस पर जाने वाली पूरी की पूरी पीढ़ियाँ अपनी सामूहिक सम्मति देगी हमें कला में अफ्रीकी आदिवासियों की सहज निश्छलता और धोधगम्यता की तलाश है । जहाँ बौद्धिक नहीं भावनात्मक स्तर पर कला को समझा जाता है पिछले बीस सालों की कला में आप पाएँगे कि पुराने सत्या-वेपी तरीकों और सौंदर्य-दृष्टि का कुछ भी नहीं बचा है । कला सौंदर्यमूलक तो अब रही ही नहीं फिर इसकी याता किस दिशा की है ? मुझे लगता है कि कला अब ज्ञान के जय सब ज्ञात इलाकों के बाहर का एक अज्ञात इलाका बन जाना चाहती है यानी जहाँ आप एक मनोवैज्ञानिक विश्लेषण लिखें और छपाएँ तो वह तो हुआ मनोविज्ञान पर अगर आप मनोविज्ञान के ज्ञात विषयों से बाहर जाकर एक मनोवैज्ञानिक विश्लेषण प्रस्तुत करें तो आप उस आद

गैलरी में टांगकर कला की सजा दे सकते हैं। मेरे कहने का मतलब यही है कि कला की रचना अतः सामाजिक और ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य में ही होती है और अगर समाज कहता है कि हा यह कला है तो आप प्रतिवाद करके यह नहीं कह सकते हैं कि कला यह नहीं, यह है जब कला का सौंदर्यमूलक आधार ध्वस्त हुआ, तो कला दृश्य संसार की बीहड़ तथ्यपरकता से जा मिला। और अब आप इस अनमापे क्षेत्र में केवल उही निजी स्थापनाओं को रख सकते हैं जिन्हें आप अपने विचारों और तर्कों से सिद्ध कर सकते हैं। इसी से मैं कहता हूँ कि कला अब पूर्णतः विवादमूलक है।

कई कलाकार तो आज सिर्फ इसलिए कलाकार हैं कि वे कलाकार के नाते जाने जाते हैं। उनकी कला में मुझे कला कही नजर नहीं आई पर जन संपर्क और प्रचार माध्यम जब गला फाड़कर बह रहे हैं कि वे कलाकार हैं तो मेरे जैसे व्यक्ति को कौन सुनेगा? बहुत करके मैं एक विवादास्पद वाक्य उठा सकता हूँ।

तो इसका मतलब यह हुआ कि कला को लेकर कुछ तो निश्चित धारणाएँ आपकी हैं ही, जिनको मानदंड मानकर आप बहस उठा सकते हैं कि यह कला है या कि यह नहीं है।

शायद मैं यह बात सिर्फ एक जाधिकारिक दृष्टि से कह रहा हूँ आपका मानदंड पर जरूरत से ज्यादा आग्रह है।

और आपका उनसे बच निकलने पर।

मैं बता चुका हूँ कि मेरा उनमें एकान नहीं। अगर आपके निश्चित मानदंड हैं तो आपको उन्हें हर क्षेत्र में लागू करना ही होगा हा, कार खरीदनी हो तो कुछ मानदंड नाम आते हैं पर कला की बात और है।

खर यह छोड़ें। यह बताइए कि क्या आप यह जिम्मेदारी उठाना पसंद करेंगे कि आप म्यूजियम में टांगे जाने वाली कलाकृतियों का चयन अपनी पसंद पर करें?

शुभम एक चक्कर यह है कि म्यूजियम या गैलरियों के बारे में मेरे कुछ अपने विचार हैं।

खर, यह सामाजिकीकरण भी छोड़ें। क्या आप आने वाली पीढ़ियों की रुचि सवारना चाहेंगे?

रुचि गलत शब्द है। आप मूल्यों की बात कहें तो हा।

क्या आप यह पसंद करेंगे ?

आपका प्रश्न दरअसल इसको लेकर इतना नहीं है कि क्या मैं उह कला सबधी मूल्य दूंगा, बल्कि इसमें यह सोच निहित है कि वे इन मूल्यों का क्या करेंगे ? यह मैं क्या जानूँ ? प्रायः लोग मेरे विचारों से प्रभावित होकर एकदम कूड़ा रचते हैं यह मैंने खुद देखा है। आप दरअसल पहले से बता नहीं सकते हैं कि आपके तक दूसरे को किस तरह प्रभावित करेंगे हमारे समय के विराट् अलगाव के कारण आप अपने विचार दूसरा तक पहुँचा भर सकते हैं, इससे आपके विचारों में वह सुधार या फैलाव नहीं आ पाता जो आपके लिए भी लाभदायक होता। यह अलगाव हमारे अमरीकी समाज की एक विशिष्टता है।

क्या आप किसी विशेष सामाजिक या राजनीतिक वातावरण को कला की रचना के लिए अधिक मौजू मानेंगे ?

यह एक बहुत गंभीर सवाल है। क्योंकि अच्छी कला तभी जन्म लेती है जब समाज में एकरूपता हो, वैचारिक तादात्म्य हो, आदिम समाज, मध्यकालीन यूरोपीय समाज इन सबमें महान् कला की रचना संभव हुई क्योंकि मूल्य निश्चित व स्पष्ट थे आपको कला की संरचना करने को खड सचाई नहीं एक सामाजिक संपूर्णता चाहिए व्यक्तिनिष्ठ अकेलापन नहीं। यह एलियट ने भी कहा है, मोंड्रिय ने भी कहा है। यह विचार कला में बार-बार उभरता है। मूलतः यह व्यक्ति के महत्त्व से जुड़ा है—व्यक्तिकता के घटाव से बस इस 'स्व' को खत्म कर दीजिए आपके समाज में महान् कला, अध्यात्म, पारस्परिक संप्रेषण सब खुद-ब-खुद उपज जाएंगे। बस इस 'स्व' नाम के खटमल को मारना होगा।

पर माइकेल एंजेलो से तो किसी ने इस खटमल को मारने को नहीं कहा ?

उनकी कठिनाई यह नहीं थी। वे तो पुराने विचारों की जकड़न से व्यक्ति परवृत्ता, इस खटमलपने की तरफ पहली बार मुड़ रहे थे। यह स्थिरता का नहीं, हलचल का वह समय था जब व्यक्ति की इस नयी स्थिति की पूरी पड़ताल होनी बाकी थी। हमारे समय में जब वह स्थिति स्थिर हो गई है तो अनेक व्यक्ति अब सबकी नजरों में सदिग्ध हैं। कम्प्यूनिज़्म, औद्योगिक व्यवस्था, सब व्यक्ति के विरुद्ध है। अनुवर्तित्व की भेड़िया घसान हमारे समय की बड़ी शक्ति है बिना विध्वंसात्मक मूटोपिया रचे हुए आज का कलाकार, आज कला के स्वस्थ हालात नहीं बना सकता, आज ऐसी दशा हो गई है।

क्या यह एक सावकालिक सचाई नहीं है ?

नहीं, सिर्फ हमारे समय की है हम जानते नहीं कि स्वतन्त्रता एक वैयक्तिक चीज बनकर रह गई है हम यह बखूबी बता सकते हैं कि ब्राजील या चिली में इस मामले में क्या किया जाए, पर अपने देश के बारे में हम चुप हैं क्योंकि यहाँ स्वतन्त्रता असीमित है। जो उस पर बर्दाश है वह निजी या अदरुनी है। यह कहना कतई गलत है कि जनरल मोटस या टेलीविजन हमारी रुचि भ्रष्ट कर रहे हैं। आप यदि अपनी रुचि भ्रष्ट न होने देना चाहें तो वह कर सकते हैं।

तो सरकारी सांस्कृतिक अनुदानों के बारे में आपकी क्या राय है, जो कला रुचि विकसित करने के लिए दिए जाते हैं ?

मैं उन पर शक करता हूँ, क्योंकि उसमें एक स्पष्ट राजनीतिक गठजोड़ है एलीट पर हो रहे प्रहार, एक तरह से अबोधिकता को बढ़ावा देने का प्रच्छन्न तरीका है, यह बुद्धि के क्षेत्र में राजनीतिज्ञों के लिए द्वार खोलना है ताकि कला जगत में वे अपने भाई भतीजों व दोस्तों को ठूस सकें। आज कला सरकारी तथा सस्थागत अनुदानों पर वेहद निर्भर हो उठी है जो खतरनाक बात है। क्योंकि सरकार और सस्थाएँ कला में अपने निजी कारणों की तर्ई ही इतनी रुचि ले रहे हैं। कलाकारों या कला के हित के लिहाज से नहीं।

इससे कुछ पहले आपने कला महाविद्यालयों की आलोचना करते हुए कहा था कि कला और वृत्तारिक ट्रेनिंग युवा मस्तिष्कों के लिए बहुत जरूरी है और वह यह महाविद्यालय उन्हें नहीं दे रहे हैं।

क्योंकि जब कला के विभाग इन विश्वविद्यालयों में खोले जाते हैं तो धीरे धीरे कला के डिग्रीयापता स्नातकों के जत्थे तैयार होने लगते हैं, जो कला विभागों से सबद्ध कलाकारों को अंततः बाहर कर अपनी डिग्री के बल पर वे पद हथिया लेते हैं और इससे विश्वविद्यालयीन कला एक अकादेमीय एप्रोच का शिकार होते होते पढाई का एक सपाट विषय भर रह जाती है जो सीधा कलासूत्र से निकलता है, स्टूडियो से नहीं। आज कला आलोचना भी विश्वविद्यालयों से ही निकल रही है—आप कोई भी आलोचना पत्रिका उठाकर आलोचकों की डिग्रीया का मुआयना कर सकते हैं।

तब क्या हमें कला के बारे में इनके बाहर बैठे कलाकारों को कह रहे हैं उस पर कान देना चाहिए ?

बिल्कुल। पर हमें उन्हें ठीक से सुनना सुनना आना चाहिए क्योंकि अक्सर वे आपको धोखा दे रहे होते या सच को छिपाते रहे होते हैं। पर फिर भी उनके

वक्तव्यों के महत्त्व पर शक नहीं किया जा सकता आप उनकी बातों और उनके काम को अगल बगल रख कर वखूबी उनके सच पूछ को वीन सकने हैं ।

साहित्य समालोचना के बारे में आपकी क्या राय है ?

यह कला समालोचना से बहुत पुरानी विधा है । और बहुत ज्यादा समृद्ध भी । इतनी जालोचनाओं की भीड़ में हमेशा दो चारके अच्छी तो मिल ही जाएगी ।

अतः मैं चंद सवाल और । इस बात को लेकर आप क्या कहना चाहेंगे कि आज कलाकारों की फठिनाई यही है कि कला के प्रति पाद्य विषय उन्हें नहीं मिलते ।

हमारे समय में यह हमेशा एक भारी कठिनाई भी है क्योंकि हमारे कलाकारों ने कला विषयों के परंपरा निर्धारित स्वरूप को तोड़ डाला है, इसी से विषय-वस्तु का स्वतंत्र चयन माडन होने की निशानी बन गया है । आधुनिक एप्रोच यही है कि वास्तविकता का अंकन किया जाए । अब वास्तविकता है क्या ? हर कला आंदोलन एक नयी परिभाषा दे रहा है हम पता नहीं आज हमारे कलाकार अपने पूर्ववर्ती कलाकारों से अधिक आजाद हैं या नहीं पर उनमें से कई यदि पेट करना बंद कर दें तो बड़ा अच्छा हो । कला तक आजकल हर किसी की पहुंच हो गई है ।

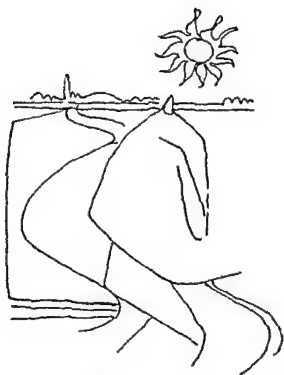
हर किसी की कला तक पहुंच हो गई है, कला की सामग्री हर किसी को प्राप्य है, हजारों म्यूजियम व गलरिया हैं, दशक बढ़े हैं, चुनने की आजादी बढ़ी है ।

हां, सब कुछ बड़ा खुशनुमा, बड़ा चैन भरा है, सिवा इसके ।

किसके ?

इस बात के कि अब किसी को बड़िया आइडिया जो नहीं आते ।

(पार्टीजन रिव्यू अंक ४, वर्ष १९७८ में छपे लवें इटरव्यू के कुछ चुने हुए अंश । साभार ।)



व्यक्ति व्याकरण की खोज

सत्यदेव दुबे से गहरा गप की मातचीन

5978

सत्यदेव दुवे उन अग्रणी रगकर्मियों में हैं जिन्होंने समकालीन हिंदी रगमंच में मौलिक ढंग से सोचने और काम करने की गुरुआत की है। अपनी ३० वर्ष की रग यात्रा में उन्होंने प्रायः सभी आधुनिक और श्रेष्ठ नाट्यकारों के नाटक खेले और अपनी एक विशिष्ट रगशैली आविष्कृत की है जो साहित्यिक प्रयोगशील और रुढ़िमुक्त है। बंबई में हिंदी रगमंच के वर्तमान विकास और उसकी जीवन्तता का श्रेय बहुत हद तक उठे जाता है।

आपने ३० में अधिक हिंदी और मराठी में स्तरीय नाटकों का निर्देशन किया है जिनमें—अधा युग, आपाठ का एक दिन, ययाति आधे अधूरे, पगला घोड़ा सत्वाराम वाइडर सुनो जनमेजय आदि प्रमुख हैं।

इन दिनों बंबई में मियेटर यूनिट के साथ कामरत हैं। मध्यप्रदेश कला परिषद् द्वारा आयोजित उत्सव '७३ में आपको राजकीय सम्मान और मध्य प्रदेश शासन के सांस्कृतिक विभाग द्वारा गिखर सम्मान से अवकृत भी किया गया है।

●
नाहर नेय चर्चित रग लेखक। कभी जरे मायावी सरोवर, एक और द्रोणाचार्य, रक्तबीज और पास्टर आदि नाटकों की विशेष रूप में चर्चा।

दुबे, इससे पहले कि मैं आपके थियेटर के बारे में पूछताछ करूँ, अच्छा यह होगा कि आप थियेटर को लेकर अपने करियर के बारे में कुछ बता दें।

१९५२ में मैं बंबई आया। इरादे कुछ और थे। लोग अक्सर बंबई एक्टर बनने जाते हैं। पर मैं आया था एक महान् क्रिकेट खिलाड़ी बनने के इरादे से। चूँकि अब मैं टेस्ट खिलाड़ी नहीं हूँ, इसी से तुम समझ सकते हो कि मेरे क्रिकेट कैरियर का क्या हुआ।

जो हुआ, बहुत अनपेक्षित नहीं था।

इसके बाद एक साल तक थियेटर में प्रोप्टर की हैसियत से भटकता रहा, १९५५ में फिर थियेटर में आया। मेरे कालेज के साथी थियेटर यूनिट आव ड्रामेटिक आर्ट में जो भर्ती हो गए थे, वे लोग तो धीरे धीरे खतम हो गए लेकिन मैं बना रहा। १९५७-५९ में पी० डी० शेनाय का इस क्षेत्र में बड़ा दबदबा था। लेकिन इस अरसे में बंबई में बाहर चला गया था और मैंने सागर विश्वविद्यालय से अंग्रेजी में एम० ए० की डिग्री हासिल की।

उसके बाद आप थोड़े दिनों अंग्रेजी के अध्यापक भी तो रहे।

क्या नहीं। बिलामपुर में एस० वी० आर० आर्ट्स कालेज में पढ़ाता रहा, लेकिन १९६० में मैं फिर बंबई आया। फिल्मों में। लेकिन तीन महीनों के भीतर ही मुझे समझ में आ गया कि इसमें वक्त खराब करने में कोई अर्थ नहीं है और इसी समय मैंने तय किया कि दुनिया को ये दिखाना चाहिए कि मैं भी कुछ हूँ। मेरी भी कोई अहमियत है। और इसके बाद मैंने हिंदी में नाटक करना शुरू किया। मेरा सबसे पहला नाटक पिरेदलो के 'राइट यू आर', 'इफ यू थिंक सो' का हिंदी अनुवाद था। इस नाटक को मैंने निर्देशित

तो किया ही, इसमें काम भी किया। मेरे एक नाटक 'चीकीदार' (पिरेंदलो के 'केयर-टेकर' का हिंदी अनुवाद) में मेरे अलावा हरिहर जरीवाला (जब प्रसिद्ध फ़िल्म अभिनेता सजीवकुमार) और नरेन्द्र सठ थे। इसके बाद मैं जिन विदेशी नाटककारों के नाटक मंचित किए, उनमें बामू, सात्र, यूगो वेटी, पिटर इन्सन और चेखव शामिल हैं। 'क्रास परपज' का हिंदी अनुवाद 'सपन' भी मेरी प्रारंभिक महत्त्वपूर्ण निर्मिति थी जो थियेटर यूनिट ने प्रस्तुत की थी। एक नाटक 'मुने कबीरा' का निर्देशन भी इसी काल में मैंने किया था।

लेकिन आपकी सजनात्मक जिंदगी में पहला उल्लेखनीय मोड़ कब आया ?

अधायुग' के साथ १९६२ में मेरी सजनात्मक प्रक्रिया ने एक नया मोड़ लिया। यह मेरी उल्लेखनीय सफलता थी। अधायुग' का मंचन जब अपने ही खून की एक सायक जाच थी। एक मूल भारतीय नाटक का मंचन एक भारी चुनौती थी और उसी तरह अन्य मूल भारतीय नाटकों का मंचन भी। मैं अब तक चार-पाच भारतीय नाटकों का मंचन किया है।

स्वाभाविक रूप से ये भाषाएँ हिंदी, मराठी, बंगला, कन्नड हैं।

इन्हीं में तो पिछले दो दशकों में उल्लेखनीय नाटक लिखे गए हैं। इस बात का तो मैं दावा कर ही सकता हूँ कि मैंने उन सभी भारतीय नाटककारों के नाटक मंचित किए हैं जिन्होंने छठे और सातवें दशक के अब तक के वर्षों में भारतीय रंगमंच को आकार दिया और जिनकी समकालीन भारतीय रंगमंच में अहमियत है। अब नाटकों और कलाकारों के नाम गिनाऊँ तो सूची अपने-आप में बहुत बड़ी हो जाएगी। पिछले पंद्रह वर्षों में मैंने अधायुग (भारती-१९६२) आपाठ का एक दिन (राकेश-१९६३), नाटक तोता मना (लाल-१९६४), सुनो जनमेजय (आद्य रंगनाथ-१९६६), ययाति (गिरीश कर्नाड-१९६७), शत्रुघ्न (ज्ञानदेव अग्निहोत्री-१९६८), आधे-अधूरे (राकेश-१९६९), मैं सूअर हूँ (नंद किशोर मिश्र-१९६९) एवं इद्रजित (बादल सरकार-१९७०) पगला घोड़ा (बादल सरकार-१९७०), स्टील प्रेम (विनायक पुरोहित-१९७०), हयबदन (गिरीश कर्नाड-१९७१), सखाराम बाइडर (तेंडुलकर-१९७२), अनुष्ठान (ज्ञानदेव अग्निहोत्री-१९७२), अच्छा एक बार और (मोहित चट्टोपाध्याय-१९७३), गर्बी (महेश एलकुचवार-१९७४), सभाग से सत्यास तक (सत्यदेव दुवे-१९७५), देवी (तेंडुलकर-१९७६), अरे मायावी सरोवर (शंकर शेठ-१९७६) किए। इसके अलावा कुछ उल्लेखनीय समकालीन नाटकों की प्रस्तुतियाँ मैंने मराठी में की, जैसे वल्लभपुरची दत्तकथा

(बादल सरकार-१९६६), धाडसी धोड़ (अच्युत वारे), कारवेंत कळसा (जाय रमाचाय), यथाति (गिरीश वर्नाड)। सखाराम वाइडर का दिग्दर्शन गुजराती में मैंने ही किया था। इन नाटकों के जलावा बंद दरवाजे (नो एक्जिट), पेत (इमन), पूगा बेटी के क्वीन एंड द रेवेलम का हिंदी अनुवाद, इकलाव जस बिदेशी नाटकों की मेरी प्रस्तुतियाँ अच्छी मानी गई। इकलाव तो मेरा ही अनुवाद था।

मैंने हिसाब लगाया पिछले १५ वर्षों में आपने करीब ३० नये नाटक प्रस्तुत किए। मेरा ख्याल है हिंदी क्या किसी भी भारतीय भाषा में किसी भी दिग्दर्शक ने इतनी प्रस्तुतियाँ नहीं कीं।

मेरी भी जानकारी में तो ऐसा दिग्दर्शक नहीं है। अब कलाकारों की ही बात लो। आज बंबई के रंगमंच पर जिन अनेक कलाकारों ने ख्याति अर्जित की है और समकालीन रंग आंदोलन में महत्वपूर्ण हिस्सा लिया है, मेरे साथ वही नहीं जुड़े रहे हैं। अब नाम ही लूँ तो अमरीश पुरी, सुलभा देशपांडे, सुनीला प्रधान, अलकनंदा समथ, अमोल पालेकर, नितिन मेठी, सरिता खटाउ, काति माडिया, कविता नागपाल, विनोद नागपाल (दिल्ली जाने से पहले), नरला मेहता, दीना पाठक, अनुया पालेकर, भक्ति बर्वे, दीपा श्रीराम, ज्योत्स्ना कायेंकर, विहंग नायक, गजानन बगेरा, चंद्रशेखर शेनाय रेखा सचनिस, नसीरुद्दीन शाह, सुनील शानभाग माहन भडारी, नीना जोशी, हरीश पटेल उत्कष मौजूमदार—न जाने कितने नाम हैं। इनमें हिंदीभाषी हैं गुजरातीभाषी हैं। यदि सभी कलाकारों के नाम लूँ तो संख्या १०० से कम नहीं होगी।

यानी पिछले १५ वर्षों में नाटक का एक युग का युग आपसे हाकर गुजरा है। लेकिन एक बात तो साफ दिखाई देती है और वह है कि धीरे धीरे विदेशी नाटकों से भारतीय नाटकों की ओर आप जो मुड़े, तो विदेशी नाटकों की संख्या अपने आप घट होती गई। ऐसा क्या?

ऐसा हाना क्या स्वाभाविक नहीं था? सचर, १९६० के बाद भारतीय भाषाओं में नाटक भी तो अच्छे लिखे गए। आज का हर प्रासंगिक नाटककार १९६० के बाद की ही देन है। उन अच्छे नाटकों में ऐसा कुछ जरूर था जो दिग्दर्शक की सजजात्मकता को चुनौती और गति देता है। फिर अपने इदगिद की जिदगी की विसमयिता तनावों का सामना करने में कुछ अपना करन का भी तो सुख है।

जब आपने इतनी प्रस्तुतियाँ कीं और जहाँ तक मैं जानता हूँ कि तलाश का तत्त्व बराबर इनमें था, तो इनका असर समकालीन गुजराती और मराठी रंगमंच पर नहीं हुआ ?

हुआ क्यों नहीं। तुमने खुद छबीलदास में आने वाले दशका को देखा होगा। मराठी और गुजराती में इतना नियमित रंगमंच होने के बावजूद मेरी प्रस्तुतियाँ में गैर हिंदीभाषी दशका की सख्या कहीं ज्यादा होती है। उन दशका में भी ज्यादातर लोग कहीं न कहीं थियेटर से जुड़े लोग ही होते हैं या प्रबुद्ध तबके के होते हैं। अगर दूसरी भाषा के लोग और वे भी रंगकर्मी मेरे नाटका को इतनी नियमितता से देखते हैं तो इसका अर्थ है कि प्रस्तुतियाँ का प्रभाव उन पर होता है। जब लोग को कुछ मिलता है तभी तो वे दूसरी भाषा का नाटक देखने जाते हैं।

लेकिन झगड़े भी कम नहीं होते। क्या बात है, जितने मित्र उतने ही दुश्मन ?

अब थगड़ा होता है तो मैं क्या करूँ। थगड़ा भी अक्सर किसी तात्त्विक बात या किसी के क्षुद्र व्यवहार को लेकर ही करता हूँ। ज्यादातर लोगों से काफी जमकर लड़ाई होती है। पर ये झगड़े, मतभेद होते बड़े सजनात्मक हैं और जिनमें थगड़ा होता है अगर वे प्रबुद्ध हुए तो इस कम के लिए मेरा आदर भी करते हैं। मैं उन लोगों की परवाह नहीं करता जो या मुझसे बोलना बंद कर देते हैं या पीठ पीछे गाली देते हैं। आपस में झूठ बोलने से मुझे सख्त नफरत है। वस भी अपनी शक्ति की समय-समय पर जांच के लिए शत्रुओं का होना जरूरी है। लड़ाई जारी रहनी चाहिए। एक मामले में शत्रुओं के प्रति कृतज्ञता भी दिखानी चाहिए। थियेटर यूनिट के खिलाफ इतना रोष न होता तो क्या थियेटर जितना कर पाया, कर पाता ? अगर मुझ पर कोई हमला करता है तो मैं उलटकर वार जरूर करता हूँ। मैं कभी कभी भूल जाता हूँ लेकिन माफ कभी नहीं करता।

अगर मैं गलत हूँ तो १९७१ में आपको सर्वश्रेष्ठ दिग्दशक का अवाड संगीत नाटक अकादमी से मिला और इसके बाद होमी भाभा फेलोशिप। 'हृदयवदन' तो दिल्ली में प्रधान मंत्री ने देखा। १९७३ में मध्यप्रदेश शासन ने भी आपका सम्मान किया। इन सब अलंकरणों के बाद आपकी सजनात्मक संधान की गति कसी रही है ?

अवाड या अलंकरण के होने या न होने से मेरी सजनात्मक संधान की प्रक्रिया

पर कोई असर नहीं होता। मैं इस थियेट्रिक एक्सप्लोरेशन बहूँगा। उसमें कोई अंतर नहीं आया। १९७२ के बाद भी मैंने चार वर्षों में नया नाटक प्रस्तुत किए। पुराने जीवित रहे तो अलग। यह भी सच है कि धीरे-धीरे मरी व्यस्तता बढ़ी है। दस काम और जुड़ गए हैं। कभी-कभी समय कम होने की बेहद सीमा होती है लेकिन थियेटर तो मेरे संपूर्ण अस्तित्व को घेरे हुए है। वह मेरे जीवन के भीतरी तबुआ स जुड़ा है। वह मरी समग्रता है। इसलिए जब मैं किसी नाटक में काम करता हूँ, रहस्य करता हूँ या नाटक स जुड़े लोग बसाकारा स बात करता हूँ तो मैं अपने म हाता हूँ, जीता हूँ। इसके अलावा मेरे पास थियेटर की अपने सदन स कटकर कोई अलग से ब्यारया नहीं है। थियेटर मैं इसलिए करता हूँ कि थियेटर बिना मैं रह नहीं सकता। मैं कभी महसूस नहीं करता कि मैं थियेटर करके हिंदीभाषिया या दशका पर एहसान कर रहा हूँ। कुछ लोग कुछ करके ही सुख महसूस करते हैं। थियेटर करना मरी अपनी सज्जात्मक विवशता है। उसी प्रकार दशक भी थियेटर म जाकर हम पर कोई एहसान नहीं करता। वह इसलिए आता है कि साथक नाटक दखना उसकी अपनी विवशता है। यह विवशता जब किसी भी समुदाय क सांस्कृतिक जीवन का अनिवार्य हिस्सा बन जाती है तो नाटक को दणक अपने आप मिलने लगते हैं। अगर नहीं मिलते तो उसके कारणा की तलाश दशक क भीतर ही हानी चाहिए, किसी भी समुदाय की पूरी भीतरी और बाहरी संरचना म हानी चाहिए। अगर नाटक लिखना तुम्हारी विवशता है तो करना मेरी।

बात को फिर से 'होमी भाभा फलोशिप' पर लौटाए। आपका प्रोजेक्ट क्या था ?

बिल्कुल सीधा सादा। सिनेमा और थियेटर के बीच इंटरएक्शन और दोनों में अतिनिहित प्रभावशीलता के तत्त्व। हालांकि मैंने इस पर काम किया लेकिन यह बहना मेरे लिए भी संभव नहीं है कि मेरा एप्राच थ्योरेटिकल या प्रक्टिकल। वस कोशिश हमेशा रही है कि मैं अपना एप्राच प्रक्टिकल ही रखूँ और मैंने उस थ्योरी को ढूँढने की कोशिश की जो मेरे अब तक किये की कसौटी बनती। ये तो तुम भी मानोगे कि पिछले पंद्रह साल से थियेटर करते करते मेरी इस बला माध्यम पर अच्छी खासी पकड़ है और मैं ये भी मानता हूँ कि सिनेमा माध्यम की अपनी समझ के कुछ प्रमाण मैं दे ही चुका हूँ। इन दोनों सश्लेषण के बारे में मैं जब सोचता हूँ तो भारतीय सदन में ही सोचता हूँ। वैसे भी किसी माध्यम की संपूर्ण शुद्धता में मेरी रुचि नहीं है। मेरी रुचि है संवाद में। संप्रेषणीयता में और दशक के रेस्पांस में, लेकिन मैं ऐसा उस

घटिया स्तर पर नहीं चाहता जो विभाषन या हिंदी सिनमा में होता है। मैं उस संवरन में ऊँचे धरातल पर चाहता हूँ। मैं दशक की अनुश्रुति में एक ऊँचे धरातल पर पाना चाहता हूँ जो बहुत ही गजनात्मक उत्सव पदाहारी है। वहाँ इस में रेस्पास में निपुणता भी रहा है।

होमी नाना फलोपि के तब में 'राइट्स वक्ताप' की बात अपने-आप सामने आ जाती है। क्या मकसद था? क्या निष्पत्ति हुई? अब तुम भी तो उस वक्ताप का हिस्सा थे। अपना 'द्रोणाचार्य' नहीं पढ़ा था क्या तुमने?

लेकिन और लोग तो नहीं थे। वक्ताप हुए भी करीब अब तीन साल हो गए। जरा एक मूल्यांकन की मापसी निगाह क्यों नहीं डालते?

राइट्स वक्ताप मेरी अपनी कल्पना थी—और मेरे प्रोजेक्ट का हिस्सा। इसीलिए फिल्म इस्टीमेट जैसी जगह मैंने वक्ताप के लिए चुनी थी। उस दस दिन के वक्ताप में मैंने उन लेखकों को बुलाया था जो मेरी निगाह में आने वाले बल के नाटककार थे। महेश एलकुचरार गोविंद दशपांडे, सतीश जालेकर, सुहास तावे, दिलीप खांडेकर, दिलीप जगताप, अच्युत वझे और तुम। तुम तो जानते ही हो कि प्रतिदिन सुबह के सत्र में हर एक नाटककार ने अपना न खेला गया नाटक पढ़ा, उसके बाद बहस की। वह शब्दिक मार-काट। वह खुलापन। और इसके बाद अमोल लागू मैं और दूसरे दिग्दर्शकों की बेहिचक राय। इन सबका फायदा नाटककारों को हुआ। अपनी रचना-धर्मिता, अपनी ऊँचाई और संभावनाओं की जांच का इससे अच्छा तरीका और क्या हो सकता था। इसके अलावा मैंने सप्ताह की थोड़ी बीस फिल्म भी वक्ताप के दौरान दिखाई। आखिर लेखकों की संवेदनशीलता में उससे नयी धार पैदा हुई या नहीं। चूंकि हम अपने इरादों के बारे में कोई कथपूजन नहीं था और संश्लेषों का औपचारिक फाड़ हम नहीं करना चाहते थे, इसलिए इतनी गहरी मारकाट के बावजूद लोग ने एक दूसरे को ज्यादा समझा। महेश का 'गार्बो', 'वासना कांड', गोविंद का 'उध्वस्त घमशाला', सतीश जालेकर का 'मिकी माइस', सुहास तावे का 'बीज', दिलीप खांडेकर का 'प्रेम्युट' अच्युत वझे का 'चल रे भोपळा' और तुम्हारा 'एक और द्रोणाचार्य' उसी वक्ताप के अग्निदाह से गुजरे या नहीं। और ये सभी नाटक पिछले पांच वर्षों के बहुचर्चित नाटकों में से रहे। नये नाटककारों की साथ ही तलाश का यह एक अच्छा तरीका साबित हुआ।

दुवे, तुम पर एक आरोप है कि तुम नाटक प्रोड्यूस नहीं करते सीधे दशको पर नाटक फेंक देते हो।

शायद तुम पल पदमसी की बात दुहरा रहे हो। मैं नाटक प्रोड्यूस तो करता हूँ पर उस दशको पर फेंकता भी हूँ। जब फेंकता हूँ तो नाटक उन पर मार करता है वही उन्हें चक्कोरता है उन्हें शायद एक साक्षात्कार की स्थिति में लाता है। पूरा नाटक उनके अनुभवा में एक नया अनुभव जोड़ता है। अगर नाटक दशका की भी भीतरी जड़ताओं को तोड़कर नये अनुभव के साथ उन्हें जोड़ता नहीं तो ऐसा नाटक मनोरंजन से आगे कुछ बन ही नहीं सकता।

अब फिर से तलाशवाली बात पर लौटें लगभग चालीस प्रस्तुतियां करने की प्रक्रिया से गुजरते हुए इस बारे में क्या अनुभव हुए ?

मैं थियेटर में प्रभविष्णुता के तत्त्वा पर फिर से खोज की लगातार कोशिश करता रहा। इन चालीस प्रस्तुतियां में दशक बराबर किसी स्तर पर प्रतिक्रिया करते रहे। लेकिन मेरी निगाह तो हमेशा ऊपर और अधिक ऊपर की ओर रहती है। मेरा मतलब भव्य चमत्कृत करने वाले सेटों और प्रकाश योजना से दशका को चकाचौंध करना नहीं है। लेकिन यह तो तुम भी जानते हो कि थियेटर का मुहावरा बदलता रहता है। मुझे अपना असंतोष और निरंतर तलाश की मेरी आदत थियेटर में शरीर और चाक्षुष तत्त्वों जैसे अलग तरीकों की खोज पर विवश करती रही है। कुल मिलाकर एक सज्जात्मक भाषा के उम व्याकरण की खोज है, एक व्यक्ति-व्याकरण की खोज है और सतही अर्थ के उस पार शब्दों की ताल, टोन लय और साधकता जो हमारे अनपहचाने सबंधों को एक घरातल पर जगाए। शब्द नाटक में क्या भूमिका अदा करता है इसके व्याकरण की थोड़ी-बहुत पहचान तो हो गई है लेकिन मैं जानना चाहता था कि सिनेमा में उसकी क्या स्थिति होगी वह कैसे कारगर होगा। मेरा इरादा इस बात को लेकर कभी थिसिस लिखने का नहीं रहा। लेकिन इसके आधार पर मैं अपने भविष्य के काम को ज्यादा साधक बनाना चाहता हूँ और इसी ने मुझे सिनेमा और नाटक के बीच एक सम्मिलन की स्थिति की ओर बढ़ाया है।

भारत में अंग्रेजीभाषी थियेटर पर तुम्हारा रवया बहुत आक्रामक रहा है—क्या अब भी बना हुआ है ?
रवये में तो कोई बुनियादी फर्क नहीं हुआ है, लेकिन पहले जसा क्रोध नहीं

रहा। उसकी जरूरत भी नहीं है। उसके प्रति उदासीन हो जाना क्या काफी नहीं? अप्रेजीभापी समुदाय तो अब पुराने ढाँचासरा की तरह आउटडेट हो गया है। अप्रेजी व्यापार, कानून और जानकारी के आगमन प्रदान की भाषा के रूप में तो भारत में अभी कुछ माल रहती लेकिन सज्जनात्मक माध्यम की शक्ति के रूप में भारत में यह भाषा अपना अब बहुत पहले का चुकी है और उसके फिर से जीने की कोई उम्मीद भी नहीं। इसलिए फैशन व तौर पर कुछ एंग्लोसाइज्ड भारतीयों के तयार पित अह की तुष्टि भले हो जाए पर इससे आगे उसकी कोई अहमियत नहीं।

तुमने कहा कि तुमने घालीस प्रस्तुतियाँ कीं सभी तो एक जसी नहीं रहा हांगो।

हो भी कैसे सकती हैं? कुछ पलाप भी थी—लेकिन अब प्रस्तुतियाँ अच्छी भी रही। 'हृषिकेश' को मैं अपनी सबसे प्रशस्त प्रस्तुति मानता हूँ। इस नाटक में मैंने मधुसूदन के रूप में बबल एव कुर्सी का काम चलाया। यहाँ तक कि प्रकाश-योजना का भी कोई चमत्कार नहीं। मेरा पूरा ध्यान नाटक के उस भीतरी तत्त्व को बाहर लाना था जो अपने आप में शक्तिशाली है। मैं नाटक के भीतर जो कुछ होता है उसे ही सामने लाना चाहता हूँ। बाहरी बसाखियों की जरूरत व भी महसूस नहीं हुई। मुझे समारोहियता में वही नाटक के भीतरी तनावों के खो जाने का खतरा हमेशा नजर आता है। एक्टर की आवाज, नाटक की भाषा और और अभिनय अपने आप में इतने सशक्त उपकरण हैं कि और बाहरी चीजों की जरूरत ही महसूस नहीं होती। 'अनुष्ठान' में और तुम्हारे 'अरे! मायावी सरोवर' में तो वह कुर्सी भी हटा दी है मैंने। 'अनुष्ठान' में तो बहुत सी लाइटों का इस्तेमाल किया लेकिन 'अरे! मायावी सरोवर' में तो केवल सादी लाइटिंग काफी होती है। 'अच्छा एक बार और' में भी सेट कहाँ है? जहाँ तक 'अनुष्ठान' का सवाल है उस बर्बरी की नाट्य प्रस्तुतियों में मील का पत्थर माना जाता है, हालाँकि उसके ज्यादा प्रयोग नहीं हुए। 'अनुष्ठान' को प्रस्तुति में मैं प्रोतोवस्की की ओर बढ़ रहा था। अनुष्ठान की संकल्पना में वही माया ग्राहम का भी मुझ पर प्रभाव था। अनुष्ठान तत्त्व एक थियेटर विजुअल है। मैंने ऐसा थियेटर पेश करने की कोशिश की, जिसे जरूरी नहीं कि हर कोई समझ, पर हर एक ने उसका गहरा प्रभाव महसूस किया। जहाँ बहुत जरूरी था वहाँ मैंने सेट जरूर इस्तेमाल किया है लेकिन वह 'फक्शनल सेट' से कहीं आगे नहीं था।

आपके इसी बयान के साथ एक बुनियादी सवाल पदा होता है—

और वह है रंगमंच के अथशास्त्र का। सेट का इस्तेमाल न करने में वहीं आर्थिक सीमाएँ तो काम नहीं कर रही थीं ?

जबरन करती हैं। मैं नेशनल सेंटर और संगीत कलाकदम के सामने हाथ जोड़कर सुविधाएँ मागने में अपना वक्त जाया नहीं करना चाहता। अगर उन्हें गरज हाँ तो सुविधाएँ दें। मेरी समस्या है कि मैं अपनी सामर्थ्य-सीमा में ही अच्छा में अच्छा थियेटर कर सकता हूँ या नहीं। नब्बे मद्स, बहुत अधिक लाइटिंग वगैरह किसी भी थियेटर की ध्वस्त नहीं बननी चाहिए जो जैसा भी उपलब्ध है उसी में साथक रंगकर्म हो सकता है। जैसे हमेशा आदश पुरुष की खोज करने वाली लड़कियाँ धीरे-धीरे प्रौढ़ा हो जाती हैं उसी प्रकार हमेशा आदश सुविधाओं की खोज करने वाले रंगकर्मी अक्सर बात ही करते रह जाते हैं। आखिर हम थियेटर तो इसी दश में करना है। यही के लोगों के लिए यही की आर्थिक सीमाओं में करना है, इसलिए जो उपलब्ध है उसी का साथक उपयोग होना चाहिए। हयवदन और तुम्हारा 'मायावी सरोवर' और 'अच्छा एक बार और', 'सभोग से सवास तक' आखिर सट और लाइटिंग की भाँगी में मुक्त होने के कारण कितनी मोबाइल हो गए हैं। उन्हें हम कहीं भी बिना खिंट-खिंट के ले जा सकते हैं। रेग्युलटर आडिटोरियम में भी कर सकते हैं और खुले मंच पर छोटी आडिमेंस में कर सकते हैं, बड़ी आडिमेंस के लिए कर सकते हैं। थियेटर के अथशास्त्र को मुलाकर थियेटर करने का अर्थ कहीं दूसरी की दया पर जीने का भी हो जाता है। मैं कम में कम अपने आप को इससे मुक्त रखा है।

आप पर एक दूसरा जबरदस्त आरोप है—और वह है नाटको में फिल्मों गाने डालने का। यह आपका विश्वास है या विवशता ?

मैं तब में सोच रहा था कि इस बात पर आने में इतनी देर क्या हो रही है तुम्हें। फिल्मी गानों का इस्तेमाल किया है मैंने—अच्छा एक बार और' में तो अंग्रेजी गाने का उपयोग किया है। लेकिन यह आरोप सभी नाटकों के बारे में नहीं है। हयवदन' में मैंने लाइव म्यूजिक और टेप दाना का इस्तेमाल किया है। शकर, 'मायावी सरोवर' में और 'सभोग से सवास तक' इन दो नाटकों में फिल्मी गाने डाले हैं मैंने। ऐसा करते समय दो बातें मेरे सामने रही हैं—एक तो कारमदल तैयार करने में खर्च बहुत आता है। मान लो, टेप म्यूजिक भी इस्तेमाल किया जाए तो भी प्रॉडक्शन कास्ट बढ़ती है। अगर गायकों की आवाजें ठीक न हुईं तो भी कठिनाई उपस्थित होती है। पाच-दम म्यूजिशियन और गायक बढ गए तो नाटक दूसरे स्थानों पर ले जाने में भी कठिनाई होती है। यानी खर्च का सवाल फिर आता है। दूसरी बात यह है

कि आज सिनेमा के गाने कहाँ न वही आम आदमी की जिंदगी का हिस्सा बन गए हैं। एक अर्थ में तो कुछ गाने हमारे नागर जीवन के लोकगीत बन गए हैं। सवाल ये नहीं है कि मैं उनका उपयोग क्या करता हूँ, सवाल यह है कि मैं उनका कैसा उपयोग करता हूँ। मैं पहले ही कह चुका हूँ कि किसी भी बला माध्यम की परम शुद्धता में मेरा विश्वास नहीं रहा है। मेरा उद्देश्य एक ऊँचे धरातल पर दशकों के रेस्पास को मनिपुलेट करना होता है। और मरा ख्याल है कि सिनेमा के गाने इस्तेमाल करके भी मैं अपना उद्देश्य हासिल कर लेता हूँ। एक बात छोटे छोटे स्थानों में अगर नाटक होना है—और म्यूजिक डिमांड हो तो सिनेमा संगीत से एक दिक्कत और आसान होगी। 'मायावी सरोवर' में मैंने सिनेमा के गानों का जिस तरह साधक प्रयोग किया है, उससे तो तुम परिचित हो ही। क्या प्रभाव में कोई कमी हुई है क्या ?

अथशास्त्र की बात से जुड़ी हुई एक बात और बबई का छबील-दास रग-आदोलन।

शौकिया रगमच के लिए तो छबीलदास हाई स्कूल के रग-आदोलन ने तो जैसा एक राजमाग ही खोल दिया है। मराठी और हिंदी की परिस्थितियों में थोड़ा अंतर होने के बावजूद यह रग आदोलन दोनों के लिए एक वरदान बन गया है। मराठी में साधक (रेलेवेंट) रगमच और व्यावसायिक रगमच—ये तो समानांतर स्थितियाँ हैं। दोनों में अगर सीधा मुकाबला न भी हो तो भी कहीं मूल्यों को लेकर तो भेद है ही। व्यावसायिक रगमच मध्य वर्ग की भावुकता और सतहीपन का जहाँ शोषण कर तथाकथित नाटक आर्थिक उद्देश्यों की पूर्ति के लिए करता है, वहाँ साधक रगमच के मूल्यों में जीने वाले रगकर्मी भी हैं जो समझौता नहीं कर सकते। लेकिन समझौता न करने से जल्दी टूट जाने का भी तो खतरा रहता है। कोई भी लड़ाई अपने अस्तित्व और अस्मिता दोनों को बनाए रखकर ही की जा सकती है। छबीलदास हाई स्कूल का कास्ट ऑफ प्रोडक्शन कितना कम है। तेजपाल में जब हम लोग ने नाटकों का मंचन किया था तो हर बार इतना अधिक घाटा आता था कि नाटक को जीवित रखना कठिन हो जाता था। लेकिन जब छबीलदास में वही घाटा प्रस्तुतियों में बंट जाता है। नाटक अधिक काल तक जीवित रहता है। छबीलदास आदोलन ने शौकिया रगमच के अथशास्त्र को अच्छी तरह पहचाना है और इसीलिए आज मराठी की २० नाट्य संस्थाएँ जीवित रखकर अपनी ईमानदार कलाभिव्यक्ति कर सक रही हैं। दूसरी उल्लेखनीय बात यह है कि छबीलदास रग आदोलन नाट्य अथशास्त्र की समझ के साथ ही साधक रग आदोलन का पर्याय बन गया है। गैरव्यावसायिक गंभीर रगमच का दूसरा नाम छबीलदास रग आदोलन

है। पिछले चार वर्षों में बंबई की विभिन्न नाट्य संस्थाओं में लगभग २५ नये नाटक इस मंच पर पिछले तीन वर्षों में लाए हैं जिनमें से सभी महत्वपूर्ण नाटक हैं जो विगत पांच वर्षों में लिखे गए। मेरे अलावा अरविंद देशपांडे, सुलभा देशपांडे, अमोल पालेकर, दिलीप कुलकर्णी, जयदेव हुतगडी डा० लागू दिन्नीप कोल्हटकर अच्युत देशिकर, अच्युत वझे, रेखा सबनिस, अमरीश पुरी आदि निदेशक न अपनी प्रस्तुतियां यहीं की हैं। पिछले तीन वर्षों में लगभग ५०० प्रस्तुतियां छबीलदास में हुई हैं इससे ही अनुभव किया जा सकता है कि इन रंग-आंदोलन का कितना गहरा प्रभाव पड़ा है। आज बंबई में गंभीर रंग-मंच का जय ही छबीलदास रंग आंदोलन का नाटक होता है। छबीलदास रंग आंदोलन ने एक बात साबित कर दी है कि अगर शौकिया रंगकर्मीयों में साधक घिसेटर करने की उत्कट इच्छा है अगर वह है तो हर छोटे शहर में धिये टर हो सकता है। छबीलदास रंग-आंदोलन ने यह दिखा दिया है कि साधनों के नाम पर रोते रहना नहीं घिसेटर की सच्ची भूल के अभाव को दशाता है। फिर हिंदी में तो जो कुछ हो रहा है वह शौकिया रंगमंच ही है। मरी जान-कारी में उस ढंग का व्यावसायिक रंगमंच हिंदी में नहीं है जिस तरह का बंगला मराठी और गुजराती में है। इसलिए हिंदी रंगमंच को व्यावसायिकता का विरोध या स्पर्धा चलने का भी मवाल नहीं है। छबीलदास जैसे प्रयत्न ही साहित्यिक और साधक प्रयोगों के लिए प्रयागशाला का काम कर सकते हैं। महानगरी में बाहर नाट्यमंच का ले जाने और उसे अपना स्थायी व्यक्तित्व देने की दृष्टि से भी यह प्रयोग महत्वपूर्ण है। तुमने स्वयं अनुभव किया होगा कि अच्छा लिखन के लिए अच्छा पढ़ने के अलावा अच्छा और नया घिसेटर धनना कितना जरूरी है। जब तक छोटे नगरी तक छबीलदास जैसा आंदोलन नहीं पहुंचेगा छोटे स्थानों की सृजन प्रतिभाओं का गति मिलना कठिन है।

हिंदी में नाटक हालांकि महानगरी और बड़े शहरों में ही हो रहे हैं, पर अब हो रहे हैं। रंगमंच की एक चेतना आई है—पर अबसर यह देखा जाता है कि नया नाटक दो-चार प्रस्तुतियों के बाद बंद हो जाता है—आखिर बात क्या है ?

मैं इसे एक बहुत बड़ी टुंजेडी मानता हूँ। एक नाटक तैयार करने में जो मानवीय साधन और खर्च होते हैं उन्हें देखते हुए अगर एक ही दो प्रस्तुतियों के बाद नाटक बंद हो जाता है तो स्थिति बड़ी दुखदायी होती है। इसका असर वही रंगकर्मीयों के मनोबल पर भी होता है। किसी नाटक का मंचन कर देना ही काफी नहीं होता। उसे जीवित रखना भी उतना ही जरूरी है। मैंने हमेशा इसी बात की कोशिश की है। 'आधे अधूरे' पहली बार हमने १९६६ में

किया था लेकिन आज भी हम लोग उसके प्रयोग कर रहे हैं। उसी प्रकार 'हयवदन' १९७१ से बराबर चल रहा है। १९७२ स 'सारी रात' का मचीकरण होता ही जा रहा है। एक ओर जहाँ नय नाटका का प्रस्तुतीकरण जरूरी है, वहाँ सस्था के अपने पुराने नाटका को बनाए रखना भी जरूरी है, तभी वह नाटक पूरे रंगजीवन का हिस्सा बन सकता है।

एक विग्वशक के रूप में और एक सृजनशील शक्ति के रूप में युवा रंगकर्मियों पर आपका क्या प्रभाव पड़ा है? उन्हें आप कैसे आकृष्ट करते हैं?

देखो शरकर, मुझे युवा लोगो पर बड़ा क्रोध आता है, लेकिन उन्हें मैं समझाता हूँ। उनके बिना मेरा काम नहीं चल सकता। उनकी अपनी मूल्यताओं के बावजूद वे समार की सबसे प्यारी वस्तुएँ हैं और वे ही मेरे जीवन का ज्यादा साथक बनाते हैं। अगर मैं अपने नजरिये का एक प्रतिशत भी उनमें उतार सकूँ तो मेरे लिए पूरा नाटक करने से मुझे इसमें ज्यादा सतोष का अनुभव होता है। जिन युवा लोगो को मैं जानता हूँ उनसे मुझे एक ही शिकायत है कि वे थोड़े आलसी और बहुत थकालु हैं। यह मुस्ती और अति आदर भाव मिल कर एक कृत्रिम दूरी बनाता है और तुम तो जानते हो कि मर लिए य महत्त्वपूर्ण है कि मैं थियेटर में, आडिटोरियम में हमेशा लोगो के साथ रहूँ। मैं उस शक्ति और ऊँचाई की बात कहता हूँ। इतना हान के बाद भी मैं युवा लोगो से जुड़ता हूँ वे मुझसे जुड़ते हैं। आजकल मुझे एक बात पर गुस्सा आता है—आजकल मैं देखता हूँ कि युवा अंग्रेजी में ही बोलता है—उस अंग्रेजी से भगवान बचाए। लेकिन वे ही शब्द, वही वाक्य, वही उक्तिया और सूक्तिया वही मुहावरे। लगता है सब एक जैसा ही बोल रहे हैं। वे खुद नहीं जानते कि वे क्या बोल रहे हैं। इपार्टेंट शब्दों को बिना निजी अर्थ के इस्तेमाल से बेहद खोज होती है मुझे।

‘प्रतिबद्ध रंगकर्म’ या कमिटेड थियेटर—क्या इस प्रश्न का उत्तर नहीं है?

कमिटेड मेरा अपना देश है और निजी तौर पर बर्बई से मैं इस क्षेत्र को सच्चाइयो के प्रति प्रतिबद्ध हूँ। मैं दूर दर्राज के गावों तक नहीं पहुँच सकता। बर्बई ही मेरा कर्मक्षेत्र है। सीमागत से मैं मराठी रंगमंच से जुड़ा हूँ। मैंने उसकी प्राणवत्ता का जो साक्षात्कार किया, उसे जीवित रखने के लिए लड़ते रहना और काम करते रहना, यही मेरा कमिटेड है प्रतिबद्धता है। मराठी, हिंदी और गुजराती—क्या इतनी प्रतिबद्धता काफी नहीं है? क्या तुम इससे

सहमत नहीं हो कि बबई के इन तीन नापायी थियेटर में कहीं 'रेनासा' हो रहा है ? अपवादों को छोड़कर सबवत सप्ताह के किसी हिस्से में इतना थियेटर नहीं हो रहा है ।

द्विदशक के सृजनशील व्यक्तित्व के अलावा अब नाटककार के रूप में 'सभोग से सयास' वाला से आपका नया पहलू सामने आया है —उसके बारे में आपका क्या ह्याल है ?

तुम नी देख चुके हो । हिंदी में 'इप्ता' ने इसके कई प्रमाण किये, और साथ ही मराठी में अमोल के 'अनिकेत' ने इसका मंचन किया । नाटक मैंने लिखा और दशका को सौंप दिया । मेरे विचारा का अब उतना महत्त्व नहीं—पर मेरा ध्यान है कि 'मेक्स' पर इतना अवोध और रजक नाटक अब तक नहीं लिखा गया था । अगर फास की दृष्टि में भी देखें तो इसे मैं एक सफल पौराणिक काम कहूँगा ।

फिल्म क्षेत्र में आपका काम और अनुभव ?

साठोत्तरी के पहले चरण में मैंने 'अपरिचय' के विध्याचल (१९६२) और 'दग इन चीक' (१९६८) दो शाट फिल्म बनाई और उनका अच्छा स्वागत भी हुआ । १९७०-७१ में मैंने नेडुलकर के नाटक 'शातता वोट चालू आहे' पर इसी नाम से फीचर फिल्म मराठी में बनाई । फिल्म की अच्छी चर्चा भी हुई । उसे महाराष्ट्र सरकार का पुरस्कार भी मिला । साथ ही वेनिस के फिल्म फेस्टिवल में उसे क्रिटिक अवार्ड भी मिला ।

दुबे, 'अपरिचय' के विध्याचल' में जहाँ हमारे अपने आसपास के प्रति संवेदनात्मक मामले में जड़ता और जीवन की प्राणवत्ता के सूखते हुए सोते की तकलीफ का तुमने बहुत ही प्रभावशाली ढंग से जकन किया है, उसी प्रकार 'दग इन चीक' में महानगर में आकर अपनी अस्मिता को बरकरार रखने की कोशिश करने वाले एक कस्बाई युवक के मानसिक संघर्ष का जहाँ फ्रेमश आपन सफल ढंग से फिल्म में उतारा है वहीं आप पर यह आरोप भी है कि ट्राट-मेड के धरातल पर आप कहीं अपने थियेटर के सत्कारों से मुक्त नहीं हो पाते । 'शातता' में भी कहीं यही हुआ है, हालांकि फिल्म और थियेटर दो अलग-अलग कला माध्यम हैं । दोनों की भाषा अलग है ।

अपन थियेटर के सत्कारों से मैं क्या मुक्त होना चाहूँगा ? मैं हमेशा यह महसूस

रता हू कि थियेटर में भी तो सिनेमा की तरह विजुलाइजेशन की गुंजाइश है और सिनेमा में भी नाटक की तनाव भरी स्थितियों को नाट्यभाषा का सही इस्तेमाल करके उभारा जा सकता है। क्या दाना की शक्तियाँ को एकत्र कर वही प्रभाव को सघन नहीं बनाया जा सकता ? इस सश्लेषण की चुनौती हमेशा मेरे सामने रही है और उस आदर्श रूप में प्रस्तुत करने की छटपटाहट भी मेरी सज्जनशीलता की एक मांग है। कोशिश जारी है—सफलता सम्भव एक नयी दिशा सधान का पर्याय बन जाए।

आपने पिछले तीन-चार वर्षों में फिल्मों के लिए सवाद भी लिखे हैं—इस बारे में आपका अनुभव ?

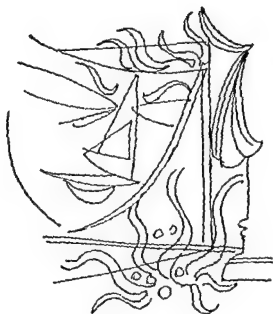
मैंने पिछले तीन चार वर्षों में छह फिल्मों के सवाद लिखे हैं, कुछ की पटकथा भी लिखी है। इनमें से तीन फिल्म तो श्याम बेनेगल की हैं—‘निशात’, ‘अकुर’ और नयी फिल्म ‘भूमिका’। ‘भूमिका’ बनकर तयार हो गई है। आजकल श्याम बेनेगल की बन रही फिल्म ‘काङ्गुरा’ के हिंदी सवाद लिख रहा हूँ। दूसरी फिल्म है ‘वरदान’, ‘मजिलें और भी हैं’ और ‘विश्वासघात’। ‘निशात’ और ‘अकुर’ में हैदराबादी हिंदी का प्रयोग मैंने किया है और उससे फिल्म के स्थानीय परिवेश को उजागर करने में मदद मिली है। इन फिल्मों में तुमने अनुभव किया होगा कि कहीं भी नाटकीयता नहीं है। लेकिन शब्दों के चुनाव और उनकी संख्या पर काम करके मैंने इन सवादों में वह तनाव पैदा करने की कोशिश की है जो कि बाहरी और भीतरी दुनिया का पूरा एहसास कराता है। ‘मजिलें और भी हैं’ में भी मैंने एक नया मुद्दाबरा लाने की कोशिश की है।

दुबे, प्रस्तुतियाँ तो आपने ३० से ऊपर कीं। लेकिन अपने पूरे थियेटर करियर में आपकी दृष्टि से सबसे सफल या अविस्मरणीय प्रस्तुतियाँ कौन-सी रहीं ?

वैसे मैंने किसी भी नाटक को कामचलाऊ ढंग से कभी प्रस्तुत नहीं किया। किंतु इसके बाद भी अनुष्ठान, ‘हयवदन’ के अलावा जिन नाटकों ने दशकों के मन पर गहरा प्रभाव पड़ा किया और मुझे भी सज्जनतात्मक स्तर पर चुनौतियाँ का सामना करने का सुख दिया उनमें से उल्लेखनीय हैं—‘प्रेत’, ‘मुनो जनमेजय’, ‘वद दरवाजे’, ‘एक इन्द्रजित’, ‘पगला घोड़ा’, ‘ययाति’, ‘गाबों’ और ‘बेबी’। वैसे तुम्हारे नाटक अरे ! मायावी सरोवर’ ने भी मुझे कम परेशान नहीं किया।

अब आखिरी सवाल । आपने अनेक नाटक स्वयं प्रस्तुत किये ।
अनेक कलाकारों को रंग-आंदोलन का हिस्सा बनाया । लेकिन
दिग्दर्शक के स्तर पर आपने दूसरों को स्वतंत्र जिम्मेवारी कितनी
सौंपी ?

पुरी और सुलभा देशपांडे ने थियेटर यूनिट के स्वतंत्र रूप से नाटक निर्देशित
नहीं किये हैं क्या ? मैं दावे से कह सकता हूँ कि पुरी जी का 'सारी रात' और
सुलभा के 'चुप कोट चालू है' तथा 'सखाराम वाइडर' श्रेष्ठ प्रस्तुतियाँ हैं
इन प्रस्तुतियों पर थियेटर यूनिट को गव है ।



भारतीय रंगमंच की खोज

व० व० कार्तिक जी जाणा मेहता की बाबरीत

ब० ब० फारत हिंदी और कन्नड दोनो भाषाओं के गीत स्थानीय रंगरंगी
 हैं। भारत के श्रेष्ठ फिल्म निर्देशक म म एन। आपके द्वारा निर्देशित फिल्म
 'चोमनाडुडी' को १९७१-७६ का राष्ट्रीय स्वर्ण कमल पुरस्कार मिला है।
 लगभग सभी चर्चित और महत्व के नाटकों का कन्नड, हिंदी, पंजाबी और
 गुजराती में निर्देशन तथा भारत के मुख्य शहरों में नाट्य शिविर संचालन और
 नाट्य निर्देशन किया। ससृष्ट और कन्नड से हिंदी में महत्वपूर्ण नाटकों के
 अनुवाद भी चर्चित हुए हैं। कर्नाटक की प्रमुख लोकगीतों 'यक्षगान' में अनेक
 प्रयोगों के निम्न निरंतर सक्रिय हैं। आपने जमनी, हंगरी यूगोस्लाविया, बुल
 गारिया पोलंड चेकोस्लोवाकिया, अमेरिका, सोवियत संघ और इंग्लैंड की
 मासृति यात्राएं की हैं। फिलहाल मध्यप्रदेश भोपाल रंगमंडल में निर्देशक के
 रूप में कार्यरत हैं।

●

आगत मेहता आप जवाहरलाल नेहरू विश्वविद्यालय, दिल्ली में कवि आला-
 त्तक श्री केदारनाथ मिश्र में निर्देशन में हिंदी विभाग में एम० फिल० कर रही
 हैं। फिलहाल फ्रेच एयर लाइन में नौकरी।

आधुनिक भारतीय कला के सभी रूपों ने, जिसमें रगमच भी शामिल है, पश्चिम से प्रभाव ग्रहण किया है। इस संबंध में आपके क्या विचार हैं ?

इसमें कोई सदेह नहीं कि भारतीय रगमच की बात जब भी हम करते हैं तो वह पश्चिमी रगमच के सदम में ही होती है। क्योंकि रगमच का बोध ही बहुत कुछ हमको पश्चिमी रगमच से हुआ है। मुझे ऐसा लगता है कि अठारहवीं शताब्दी में यह भारतीय विशेषण लगातार किसी की रगमच की कल्पना तक में नहीं होगा। यह दृष्टि जो आई होगी, बहुत कुछ पश्चिमी शिक्षा के प्रभाव से आई होगी और खासकर सैद्धांतिक नहीं है, वह व्यावहारिक है। और जैसे ही व्यवहार की बात यह बन गई तो बहुत ही मोड़े ढंग से हमने जिसकी नकल की वो पारसी रगमच था, क्योंकि तभी हमको पता लगा कि हमारे यहाँ भी रगमच है। जो भी हो, मैं इसके पीछे कहूँ, एक बहुत गहरी दृष्टि नहीं थी, सिर्फ अपने आपको पहचानने की एक स्वाहिस थी। साहित्य के द्वारा तो हम यह काम करते थे, किंतु उस वक्त शक्तिशाली माध्यम तो धर्म ही था, और कला माध्यम नहीं था। संगीत, नृत्य बहुत पिछड़े हुए माध्यम माने जाते थे और रगमच के द्वारा ही हमें यह लगा कि हम पश्चिमी रगमच का अनुकरण करें। और उस वक्त भी कोई स्पष्ट अभिमत हमारे यहाँ नहीं था। जो भी रहा होगा, यह उसके बाद की ही प्रतिक्रिया है।

मैं आपसे सिर्फ प्रभाव की बात कर रही हूँ। प्रभाव से मेरा तात्पर्य यह है कि हमारे यहाँ पहले कोई न कोई दृष्टि अवश्य रही होगी जो पश्चिमी रगमच से प्रभावित हुई और पश्चिमी रगमच की विविधता ने भारतीय रगमच को उस एकरूपता को प्रभावित किया।

पहली बात तो यह है कि आज भी पढ़े लिखे लोगों के सामने रगमच की बात शुरू करते ही पारसी थियेटर की चर्चा उठ खड़ी होती है, जबकि वास्तविकता यह है कि हमारे यहाँ पारसी थियेटर वाला फॉर्म था ही नहीं। पारसी थियेटर मतलब उस फ़ैम वाला रगमच जहाँ सिर्फ एक तरफ देखते हैं लोग, सामने बैठे रहते हैं और हमारी पूरी ट्रेडिशन जो रही उसमें तीना ओर लोग देखते हैं। दशक के साथ जात्मीय सबंध जो था उसे पश्चिमी रगमच ने बिल्कुल खत्म कर दिया। अंग्रेजी की वजह से जो रगमच हमको मिला वो थियेटर हाल था, जिसमें बहुत अच्छी अच्छी कुर्सियाँ रखी जाती थीं। जस ही पर्दा बन गया अभिनेता और दशक का सबंध टूट गया। अभिनेता धीरे-धीरे पर्दे के पीछे चला गया और दशक बाहर रह गया। हमारा पारंपरिक रगमच जो था उसमें हम कथाएँ लेते थे रामायण की, महाभारत की, बेताल की। उसमें अभिनेता दशकों के बीच में ही घूमता रहता था। आज भी हम चाहे नोटकी लें, तमाशा लें उसमें अभिनेता या उसके पात्र जो है हो सकता है वे देवी पात्र हों, अतिमानवीय पात्र हों, परंतु वे देवी तथा अतिमानवीय पात्र, दशकों के बीच में ही घूमते रहते हैं। जब वह सबंध टूट गया है और हम भी भूल गए हैं। आपने जो दृष्टि और प्रभाव की बात कही, तो वह उस रूप में नहीं है। मुझे लगता है कि शुरू में जो भी हमने लिया वह यह मानकर कि उनके पास है इसलिए हमारे पास भी होना चाहिए, हमारे पास था' यह सोचकर नहीं। जहाँ तक मुझे याद है आई० सी० एस० के लोगों ने यह किंवदन्ती बनाकर रखी थी कि याद रखना ही बहुत बड़ी जीनियसनेस है प्रतिभा है।' आज वही हमारे पास नहीं है। इसलिए रगमच के बारे में स्पष्ट रूप से कह सकता हूँ कि मुझे स्पष्ट रूप से लग रहा है कि हमारे भारतीय रगमच को पहचानने की बात या पश्चिमी रगमच बहुत अच्छी चीज है अथवा इसी तरह की जैय जिज्ञासाएँ प्रतिक्रिया के रूप में हैं, न कि अपनी एक मौलिक दृष्टि के रूप में।

इस प्रतिक्रिया ने कहा तक रचनात्मक योगदान दिया यह महत्वपूर्ण बात है और सबसे अधिक यह कि भारत के साथ साथ पश्चिम का भी कोई परंपरागत थियेटर रहा होगा और उसने कहा तक किस रूप में भारतीय रगमच को प्रभावित किया—यह मैं आप से जानना चाहूँगी।

उत्तर देने से पहले मैं यह स्पष्ट करना चाहूँगी कि पश्चिमी रगमच की परंपरा १५वाँ १६वीं शताब्दी से प्रारंभ होती है और सिलसिलेवार चलती है। लेकिन भारतीय रगमच का सिलसिला टूट गया था या था ही नहीं था?।

संगता है कि पश्चिमी रंगमंच का अगर अनुभव न होता तो हम उसी तरह लग रहते। इसीलिए जब दृष्टिकोण की बात आती है तो हम यह मानकर चलना होगा कि रंगमंच के सभी आंदोलन कॉलेज या यूनिवर्सिटी से शुरू हुए हैं। मतलब कामनमन से उन आंदोलनों का कोई संबंध नहीं था। कॉलेज या यूनिवर्सिटी से इसलिए क्योंकि वे अंग्रेजी शिक्षा के केन्द्र थे और अंग्रेजी शिक्षण की कल्पना तक बिना शेक्सपियर के नहीं की जा सकती। अंग्रेजी भाषा और साहित्य पर अधिकार प्राप्त करने के लिए शेक्सपियर एक जरूरी व्यक्तित्व था—जरूरी तमगा था। और अंग्रेजी रंगमंच का वह एक महान व्यक्तित्व था ही। तो जब उन सब भारतीय लोगों ने रंगमंच की बात सोची तो उनके सामने शेक्सपियर का ही आदर्श रहा, 'शेक्सपियरवाला' एक फिल्म भी बनी। उस जमाने में शेक्सपियर के नाटकों के सिवाय कोई नाटक होते ही नहीं थे। अगर हमने बहुत इमोशनल और सेंटीमेंटल होकर सोचा भी तो कालिदास को भारतीय शेक्सपियर बना दिया। इससे हमारी वैचारिक दरिद्रता का किसी सीमा तक अंदाज लगाया जा सकता है। कालिदास को शेक्सपियर कहने की भला क्या जरूरत थी। इसका मतलब यह हुआ कालिदास के बारे में हम कुछ भी मालूम नहीं था। और और जब मालूम हुआ तो वह भी एक जमाने विद्वान से। उसी सीमित जानकारी के चलते हम लगा कि शेक्सपियर के समक्ष खड़ा कर ही हम कालिदास को महत्ता दे सकते हैं। बड़प्पन का जह्दास कर सकते हैं। तो बुनियादी तौर पर हम एक तरह की मानसिक दरिद्रता के शिकार रहे हैं। यही कारण है कि पश्चिमी रंगमंच का जो भी प्रभाव हमारे रंगमंच पर पड़ा वह विवेक पर आधारित नहीं था, बल्कि नक्लवाद' से प्रेरित था।

लेकिन आजकल—मौजूदा रंगमंच काफी हद तक विकसित हो चुका है। और जो प्रभाव ग्रहण किये जाते हैं, मेरा खयाल है, काफी सोच-समझकर ग्रहण किये होंगे। तो उस प्रभाव में, जो बिल्कुल शुरू में ग्रहण किया गया और आज ग्रहण किये जाने वाले प्रभावों में आप फँक पाते हैं ?

यह बहुत सही बात है कि अभी जो आलोचना मैंने की, आज उससे बहुत भिन्न स्थिति है। लेकिन यह बात आज भी मैं बहिष्कर यह सरता हूँ कि अभी तक भी हिंदुस्तान में अभिनय की एक अपनी शैली नहीं विकसित की जा सकी। निर्देशन की भी नहीं। जब मैं शैली की बात करता तो उस एक 'टम' के रूप में लेने का मेरा आग्रह होता है। याने स्कूल। तो मेरा मतलब यह है कि हमारे रंगमंच का अभी तक अपना कोई स्कूल नहीं विकसित हो पाया। बसिक रंगमंच के अभिनय निर्देशन का आज तक कोई स्कूल नहीं बन पाया। सच्चाई

यह है कि नाटक की हालत साहित्य से इस माने में बिल्कुल भिन्न है कि एक हिंदी लेखक जब कोई रचना लेकर साहित्य के मैदान में आता है तो उस सूर, तुलसी, निराला जैसे महान व्यक्तियों का सामना करना पड़ता है। लेकिन हम नाटक के लोग आज भी विदेशी रंगमंच, विदेशी रंग-आंदोलनों से इतने प्रभावित हैं कि उन्हें ही मानदंड मानकर सारा विश्लेषण करते हैं। कभी ब्रेस्ट कभी डॉस्तोव्स्की तो कभी कोई और। आज भी हम उस तरह से सपन नहीं हैं।

एक नटक आज भी छह छह घंटे अभ्यास करता है, चाहे उसे कहीं शो देना हो या न देना हो। गायक भी इसी तरह रियाज करता है। मगर हमारे रंगमंच में ? हमारे यहाँ उस तरह से कोई मुहावरा बना ही नहीं कि एक अभिनेता को अपनी अभिनय क्षमता विकसित करने के लिए कुछ अभ्यास करते रहना चाहिए। ड्रामा स्कूल होते हुए भी हम उसका सही उपयोग नहीं कर पाए। इसीलिए हम एक खालीपन महसूस करते हैं। लेकिन इसके बावजूद हम इतने भाग्यशाली हैं कि हमें हर जगह 'रिकग्निशन' मिल जाती है। इसी से यह संकेत मिलता है कि पूरा क्षेत्र जो है, वह दरिद्र है। मैं यह कहना चाहता हूँ कि एक कवि की संवेदनशीलता मुझसे ज्यादा हो सकती है, परंतु फिर भी पुरस्कार मुझे मिलता है—फिल्म की वजह से, नाटक की वजह से। क्योंकि साहित्य में बड़े-बड़े धुरधुर हैं न। सूरदास हैं तुलसीदास हैं लेकिन हमारे तो कोई धुरधुर है नहीं। इसीलिए 'रिकग्निशन' मिल जाती है। पच्चीस साल पहले के थियेटर को हम भूल गए हैं। क्या साहित्य में ऐसा हो सकता था ? चार सौ साल पहले के कबीर और सूरदास याद रहते हैं लेकिन पच्चीस साल पहले के पृथ्वीराज कपूर मुला दिए जाते हैं, बाल गंधर्व को अनदेखा किया जाता रहता है। सारा का सारा रंगमंच बहुत रोमांटिक रहा। उसके पीछे कोई भी विचार-धारा या तथ्यपरक सच्चा अनुभव रहा ही नहीं।

ब्रेस्ट का जब जिक्र आ गया है तो एक प्रश्न और। आजकल यह मान्यता है कि ब्रेस्टियन परंपरा भारतीय रंगमंच में सबसे निर्णायक रही है। इस संबंध में आपके क्या विचार हैं ?

यह अवश्य है कि ब्रेस्ट को पढ़ने के बाद हमको लगा कि हमारे यहाँ ब्रेस्टियन परंपरा है। यानी जैसे पश्चिमी प्रभाव था, वैसे ही ब्रेस्ट का प्रभाव है। ब्रेस्ट को देखते ही लगा कि अरे यह गाने तो हमारे पास भी हैं, यह नृत्य या डांस हमारे पास भी हैं हमारे बहुत नजदीक हैं। हमको ऐसा लगा कि अपने जैसा एक स्थापित व्यक्तित्व हम मिल गया। लेकिन जिस तरह शेक्सपियर और कालिदास की तुलना हुई उसी तरह हम ब्रेस्ट को लेते हैं। हम अपने पूरे

पारंपरिक नाटक की तुलना थ्रेश्ट के नाटक से करन लगते हैं। लेकिन उसकी जा राकिन थी, जो विचार थे, जो सघप थे, जिस तरह स उसने परंपरा यथाय और अभिव्यजनावाद का एक समन्वयात्मक रूप अपने नाटको म प्रस्तुत किया, जिस तरह उसने अपने नाटको को फासिज्म और नाजिज्म क विरुद्ध एक कार-गर हथियार क रूप म ढाला क्या उस तरह की कोई भूमिका या परंपरा है हमारे पीछे ? शायद बिल्कुल ही नहीं। यानी कि फिर हम नवलची साबित हुए। जब थ्रेश्ट के निर्णायक होने की बात कही जाती है तो सिर्फ कुछ पढ़-लिखे लोगो का ध्यान मे रखा जाता है। अन्यथा निर्णायक होने जैसी कोई बात नहीं।

दरअसल प्रभाव को आप बिल्कुल नकारात्मक रूप से ले रहे हैं। क्या आप यह कहना चाहते हैं कि पश्चिम क सफ़र मे आने के बाद हमे ऐसा महसूस हुआ कि परंपरा है ? या यह कि परंपरा पहले से थी और बाद मे हमने प्रभाव ग्रहण किया ?

गुरु मे मैं दृष्टिगत दरिद्रता की ओर सचेत बनना चाहता था। हम सच्चे हो तो सकते हैं। मैं भी अपने स्कूल के प्रति गंभीर हूँ या क्लनड मे यक्षगान करता हूँ, लेकिन मुझे लगता है कि 'समग्रजातीय दृष्टि' का हमारे पास अभाव है जो कि होनी चाहिए थी। इसी तरह आंदोलन चलना चाहिए था, जो कि नहीं है। प्रभाव के सदम म मेरा कहना यह है कि हम कितन ही सीसियर क्या न रहे लेकिन वह एक बूठा प्रभाव होता है। मैं यह नहीं कह रहा कि मैं एक बूठमूठ का प्रभाव लेकर बनना चाहता हूँ—उम वारे म मैं सीसियर हूँ। मैं एक हिंदुस्तानी रगमच की खोज करना चाहता हूँ, लेकिन सारा प्रयत्न जैसाकि साहित्य म हुआ, संगीत नृत्य म हुआ वह क्या रगमच मे है ? नृत्य फिर भी हिंदुस्तानी संगीत है। संगीत ने यदि प्रभाव लिया भी तो मात्र अपनी पहचान बनाने के लिए कि आर्कस्ट्रा होना चाहिए या कोरस होना चाहिए। इसीलिए जब रगमच पर प्रभाव की बात मैं करता हूँ तो दूसरे जन माध्यमो को मद्दे-नजर रखकर ही करता हूँ।

एक विचार गोष्ठी म आपने कहा था कि 'ब्रिटिशयन तत्त्व हमारी भारतीय परंपरा मे बहुत पहले से विद्यमान है—विशेष रूप से यक्षगान मे।' इस पर बड़ी तात्की प्रतिक्रिया हुई थी। लोगो ने कहा था, 'आपके मतानुसार तो ऐसा लगता है कि यदि थ्रेश्ट न भी हुए होते तो कोई फक न पड़ता।' क्या आपका आशय सचमुच यही था ?

मेरे उस कथन की लोगों पर जब उल्टी प्रतिक्रिया हुई तो मुझे उम्मीद बंधी, अपना कोई पक्ष और स्पष्ट रूप से सामने रखने का मौका मिलेगा। हम आपस में विचार विमर्श करेंगे। लेकिन उत्तेजित होने के सिवाय किसी ने मीरियमली बात ही नहीं की। मैंने उस समय कहा था कि ब्रेस्ट को हम फशन के तौर पर ले रहे हैं, उसकी विचारधारा से हमें जैसे कोई वास्ता नहीं है, और जहाँ तक ब्रेस्टियन फैशन की बात है, तो उससे मिलती-जुलती चीज हमारा यहाँ पहले से है। इसका यह अर्थ कहा से निकलता है कि ब्रेस्ट हमको नहीं चाहिए? ब्रेस्ट तो बहुत जागे बढ़ चुका था, उसके पीछे बहुत बड़ी परंपरा थी शेक्सपियर, मेलोड्रामा, रियलिस्ट, सुपरियलिस्ट सारे ब्रेस्ट में समाहित हो गए थे। हमारे यहाँ कोई परंपरा है? नहीं। पंद्रह साल पहले हम रियलिस्टिक नाटक किया करते थे, फिर मुड़ गए एक्सट्रेंस की ओर, फिर ब्रेस्ट की ओर। इस सबके बीच कोई सिलसिला, कोई श्रृंखला है भला। पच्चीस साल पहले पारसी थिएटर इतना पापुलर था, आज हम उसे मजाक ही नहीं मानते बल्कि इतने निचले दर्जे से देखते हैं। और लीजिए—पृथ्वीराज कपूर कितना बड़ा एक्टर था। आज हम उसका नाम तक नहीं लेते। यह क्या चीज है? इसका मतलब तो यह हुआ कि हम इतने रोमांटिक थे, इतनी हीराशिप (या उतावली) हमारे बीच में थी कि एक आंदोलन की दिशा में, एक विचारधारा की दिशा में गंभीरता से सोचा ही नहीं।

विचारधारा की बात जब थियेटर के सभ में उठती है तो एक प्रश्न उठता है कि इस बारे में कौन सोचे? क्योंकि रंगमंच एक व्यक्ति से संबंधित तो है नहीं, इसमें निर्देशक, अभिनेता, नाटककार तथा अन्य कई व्यक्ति होते हैं। नृत्य अथवा संगीत में रिमाज की बात तो एक ही व्यक्ति से जुड़ी होती है, जबकि नाटक या रंगमंच के साथ ऐसा संभव नहीं।

असल बात यह है कि रंगमंच एक सामूहिक कला माध्यम रहा है और भारतीय परंपरा में समूह कला खत्म हो गई है, साहित्य, संगीत-नृत्य सारे 'सालो' हो गए हैं, सामूहिक हैं ही नहीं। इसीलिए आज समूह कला कटी कटी लगती है। संगीत कहते ही म्यूजिशियन को ले आते हैं, नृत्य कहते ही नर्तक को ले आते हैं, लेकिन रंगमंच ने यह सोचा ही नहीं कि उसी में संगीतकार को पैदा होना है, नर्तक को पैदा होना है। और यही सिलसिला टूट जाता है। समूह कला के रूप में जो श्रृंखला, परंपरा शुरू होनी चाहिए थी वह हमारे बीच में नहीं है। बस यही से नकल की फ़ैशन की शुरुआत होती है। इसके लिए जिम्मेदार अभिनेता हैं या निर्देशक हैं—यह कहना गलत है। चूंकि नाटक एक

समूह कला है, इसलिए अभिनेता भी जिम्मेदार हैं और निर्देशक व दशक भी। वस्तुतः हमारा समाज ने ही उसका उम तरहू से महत्त्व नहीं दिया। आज भी यदि रंगमंच को वलागत रूप में प्रस्तुत करने की बात उठती है तो वह सबसे महंगा कला माध्यम साबित होता है जबकि अपने सामूहिक रूप में वह आज भी सबसे सस्ता कला माध्यम है। सस्ता में खर्च की दृष्टि से कह रहा हूँ। आज भी अपनी कॉलोनी के चार घरो में दाल कपड़े मांगकर हम नाटक कर सकते हैं, लेकिन संगीत नहीं कर सकते। समूह कला के रूप में हमने प्रयत्न नहीं किया। इसीलिए यह प्रश्न उठता है कि कौन जिम्मेदार है? सबसे अधिक जिम्मेदारी है समाज की। हमारे हिंदी समाज ने तो पूर्ण रूप से समूह दृश्य कला को मुला दिया है। श्रेय जाता है तो लोक परंपराओं और जातियों को। वहाँ उन लोगों में कम से कम अभी भी दृश्य संवेदन है तो। इसीलिए उनके यहाँ नमाणा जात्रा, मधगान अभी भी अस्तित्व में हैं। लेकिन नोटकी? नोटकी हमारे यहाँ समूह कला के रूप में नहीं रही अब। अब हिंदी प्रदर्श के परि-पाश्व में आपका प्रश्न ठीक भी लगता है। लेकिन यदि समूह कला हमारे यहाँ विकसित नहीं हो सकी तो उसकी जिम्मेदारी सीधे हमारी फिलासफी पर जाती है। हिंदु फिलासफी के अनुसार अपने-अपने पाप के लिए, पुण्य के लिए हर एक खुद जिम्मेदार है, समाज नहीं।

क्या भारतीय नाट्य परंपरा और पश्चिमी नाट्य शैली के मिश्रण से किसी नयी रंगदृष्टि का विकास हो सकता है?

मत यह है कि दोनों का मेल संवेदना के स्तर पर होना चाहिए न कि प्रयोग व स्तर पर। जब हम संवेदना के स्तर पर लेते हैं तो ग्रीक थियेटर से भी बहुत कुछ प्रेरणा हमें मिलती है। लेकिन यह दो हजार साल पहले की बात है। पर जुड़ाव सीधा था उसमें गहराई थी। वैसा ही सीधापन वही गहराई जब आज के जुड़ाव में भी हो तो बात बन सकती है। मगर जिस तरह से हम लोग कर रहे हैं उससे क्या कोई संवेदनात्मक दृष्टि बन सकती है। ड्रामा स्कूल चलाकर भी हम बड़ी दृष्टि नहीं पैदा कर सकते। यह ऊपरी तौर पर बात हो रही है होना तो यह चाहिए कि यह हमारी सामूहिक आवश्यकता बन। जब हमारा समुदाय यह कहता है कि 'दिल्ली में एक ड्रामा स्कूल है' तो लगता है कि लोग का कुछ पता नहीं, क्योंकि हमारे बड़े-बड़े नेताओं ने यह कर दिया है कि जो जो तबले अमेरिका और मास्को में हो रहा है वह सभी कुछ हिंदुस्तान में भी होना चाहिए। लेकिन इस जीवत या जिंदा मांग नहीं बहा जा सकता।

जीवत या जिंदा किस रूप में ? क्या आपको ऐसा नहीं प्रतीत होता कि शाली और विचारधारा को केंद्र में रखकर स्कूल का निर्माण किया गया हो ? क्या आपको यह सिर्फ एक 'फ़शनेबुल प्रतिक्रिया' मात्र लगता है ?

असल में काम के दौरान यह नहीं देखा जाता कि हम सब अपने अपने काम के प्रति कितने सीरियस हैं, लेकिन आगे जाकर बड़े परिवेश में यह कहा जाता है कि "हाय, बेचारा, उसने इतना बड़ा काम किया।" अर्थात् लागू काम में महत्त्व के प्रति नहीं, उसके 'बड़े' पन की ओर आकर्षित होते हैं। यह तो देख लेते हैं कि बड़ा काम किया, लेकिन यह नहीं देख पाते कि चूँकि उनकी ज़रूरत महसूस हुई इसलिए किया गया। यानी विश्लेषण का तरीका फैशन में ग्रस्त होता है, जबकि करनेवाले फैशन के कारण नहीं बल्कि सब्बाई के माथ कर रहे होते हैं। उसके लिए तो अस्तित्व का प्रश्न होता है। अमेरिका और लंदन में बीस वर्ष रहने के बाद एक व्यक्ति जब भारत लौटता है तो वह यहाँ भी वहाँ जैसा ही करना चाहता है। इसका अर्थ यह कतई नहीं है कि वह फैशन-ग्रस्त है, सीरियस नहीं है। सीरियस तो वह है लेकिन हमारे यहाँ के माध्यमों, हमारी संवेदना के स्तर को वह मद्देनजर नहीं रखता। वहाँ के माध्यम, वहाँ की संवेदना, हम जो कर रहे हैं उससे बहुत-बहुत अलग पड़ती है।

रगमच के अतिरिक्त आप नये सिनेमा से भी जुड़े रहते हैं। भारतीय फिल्मों में अथ किसी भी विद्या की तुलना में पाश्चात्य प्रभाव के प्रति अधिक उन्मुख रही हैं। इस संबंध में आपको क्या राय है ?

फिल्म तो अपने आप में एक माध्यम ही पश्चिमी है। चूँकि इसका आधार मेकेनिकल है, इसलिए यह सहज ही है कि सारा कुछ पश्चिमी आ जाए। मान लीजिए, मेरे सामने यह माइक है, इसका जो एराल है—जो शेप है वह उनके अनुसार ठीक है उनकी पट-हेट से बिल्कुल ठीक फिट बैठता है, लेकिन हिंदुस्तानी यदि कुछ करता तो वह गोल होता। इसीलिए मेकेनिकल फिल्म के माध्यम से जो चीज आ रही है, वह तो पश्चिम से प्रभावित होगी ही। फिल्म का माध्यम बहुत स्ट्रांग है, बहुत पावरफुल, लेकिन कप्लीटली पसनल होता जा रहा है, इंडिविजुअल होता जा रहा है। नाटक को यह सौभाग्य अभी प्राप्त नहीं होगा क्योंकि नाटक कभी इंडिविजुअल हो ही नहीं सकता। दोनों में नाटक ज्यादा सही है, सोशल है। फिल्म का जब मीडियम ही पश्चिमी है, तो वहाँ का प्रभाव उस पर रहेगा ही। पर फिर भी, जब हम हिंदुस्तानी फिल्म की बात करते हैं तो प्रमुख पक्ष हो जाता है उसका रोजनलियम, उसकी

आचलितता । सब कुछ पश्चिमी होत हुए भी उसमें हिंदुस्तानीपन समाया हुआ है ।

इसी सब में एक और प्रश्न । नाटको और फिल्मों में आपने संगीत निर्देशक के रूप में भी कार्य किया है, और जहां तक मेरा ख्याल है, उस क्षेत्र में आपने लोक संगीत को सर्वाधिक प्रमुखता दी है । समकालीन मंच-संगीत किस सीमा तक पाश्चात्य प्रभावों से मुक्त रहा है—क्या इस बारे में आप कुछ रोशनी डाल सकेंगे ?

फिल्म का माध्यम तो पश्चिमी है, लेकिन उसका सारा ट्रीटमेंट पारसी थियेटर की जूठन है यहाँ तो मैं गव से कह सकता हूँ कि हिंदी फिल्मा में अगर कोई चीज सबसे ज्यादा महत्वपूर्ण है तो वह है म्यूजिक, संगीत । भारतीय संगीत में जितने प्रयोग फिल्म संगीत के माध्यम से हुए हैं उतने न तो शास्त्रीय संगीत में हुए, न शास्त्रीय नृत्य में और न ही लोक संगीत में । फिल्म ने हर तरह का प्रयोग किया, लेकिन दुख की बात यह है कि इसके पीछे कोई विचार धारा नहीं रही—फिलासफी नहीं रही । हाँ हिंदी फिल्मों का संगीत जरूर हिंदुस्तानी है, बाकी कुछ भी हिंदुस्तानी नहीं । हमारे जितने भी संगीतकार हैं क्या वे बड़े-बड़े विचारक भी हैं ? नहीं, लेकिन म्यूजिक के रूप में हिंदुस्तानी है । इसका एक कारण है कि आज जितनी प्रोग्रेसिव होती है वान नहीं होता । आज का चंदमा नहीं है वह बड़ी जल्दी ग्रहण कर लेती है, वान नहीं ग्रहण कर पाता । रगमच का संगीत भी इसी तरह का होगा । वह पश्चिमी रगमच से प्रभावित नहीं होगा । पश्चिम के लोग चार चार स्वर एक साथ बजाते हैं हमारे यहाँ दो तार भी एक साथ नहीं बजते । इसलिए उनके यहाँ आर्केस्ट्रा विकसित हो गया और हमारे यहाँ सोलोम्यूजिक ही विकसित हो सका । भारतीय और पाश्चात्य संगीत के बीच इतनी दूनियादी अंतर हैं और संस्कारों की इतनी गहरी छाप है कि भारतीय संगीत इतनी जल्दी बदल ही नहीं सकता । ज्यादा से ज्यादा हम आर्केस्ट्रा का उदाहरण ले सकते हैं । उसके पीछे जो असली कारण है वह जीवनगत है । शहरी जीवन में सुबह उठते ही जो आवाजें सुनाई देती हैं वे कायल या पक्षियों की नहीं होती बल्कि ट्रेन की, बस की, पेपरवालों की कई-कई तरह की मिली जुली आवाजें होती हैं और इसी तरह की मिली जुली आवाजें आर्केस्ट्रा से भी निकलती हैं । तो इसी रूप में रगमच का संगीत पश्चिमी हो सकता है लेकिन उसका स्वरूप है वह पक्का हिंदुस्तानी है । वह बदल ही नहीं सकता । बल्कि इसका उल्टे मुँह ऐसा लगता है कि १०-१५ साल में हिंदुस्तानी संगीत (रगमच का संगीत) हाँ या फिल्मी संगीत) आपस-आपस के सभी क्षेत्रों में प्रभावित कर देगा । किसी सीमा तक अभी

भी कर रहा है। सिंगापुर, मलाया, अफगानिस्तान और रूस में हिंदुस्तानी संगीत का बहुत अरार है।

यथायवादी नाटकों को परंपरा में यदि हिंदी रंगमंच की बात की जाए तो किन नाटकों को आप उस श्रेणी में रखेंगे ?

यथायवादी नाटकों में केवल एक नाटक शम्भू मिश्र द्वारा 'बहुरूपी' खेला गया। वैसे यथायवादी दृष्टि पूरी तरह भारतीय रंगमंच में आई ही नहीं। थोड़ी-बहुत कोशिश केवलमात्र शम्भू मिश्र के द्वारा की गई। हिंदी नाटकों में मोहन राकेश के 'आपाढ़ का एक दिन' को यथायवादी मानता हूँ। उसे बहुत से व्यक्ति रोमांटिक नाटक समझते थे। क्या रोमांटिसाइज होना हमारी रियल लाइफ नहीं है ? आज भी कोई व्यक्ति बरसात में भीगकर उतना ही सुख पाता है जितना कि 'आपाढ़ का एक दिन' की भल्लिका। यह नान रियलिज्म की एक फटेसी है। 'आपाढ़ का एक दिन' का कालिदास, बस नाम से ही कालिदास है, उसकी कथा कालिदास की कथा नहीं है, वह मोहन राकेश की कथा है—हिंदी की कथा है।



अशोक वाजपेयी

इस समय के सबसे विवादास्पद सस्कृतिकर्मी हैं। उनके पहले कविता सकलन शहर अब भी सभावना है और आलोचनात्मक अध्ययन के सकलन फिलहाल ने नयी बहस के सिल-सिला को शुरू किया। उनके द्वारा संपादित अनियतकालिक समवेत, पंद्रह युवा कवियों की रचनाओं के बिल्कुल पहले संकलनों की भीरीज—पहचान और साहित्य और कलाओं के आलोचना द्वैमासिक—पूवग्रह ने भी हिंदी साहित्य ससार का ध्यान अपनी ओर खींचा है। पूव म पूवग्रह में संगीत महत्त्वपूर्ण समीक्षाओं का एक चयन तीसरा साक्ष्य भी प्रकाशित हुआ है।

फिलहाल वे भोपाल रह रहे हैं और मध्य प्रदेश शासन सस्कृति तथा सूचना प्रकाशन विभाग के विशेष सचिव हैं। साथ ही मध्य प्रदेश कला परिषद के सचिव और उस्ताद अलाउद्दीन खा संगीत अकादेमी के संचालक-पद की जिम्मेदारी भी निभा रहे हैं।